Digitized by the Internet Archive
in 2016

https://archive.org/details/dasmuseumeineanl06spem

DAS MUSEUM

DAS MUSEUM

EINE ANLEITUNG
ZUM GENUSS DER WERKE BILDENDER KUNST

VON

WILHELM SPEMANN

MIT BEITRÄGEN VON

W. BODE, R. BORRMANN, B. BERENSON, A. BRÜNING, P. CLEMEN, C. CORNELIUS, B. DAUN, O. FISCHEL, U. FLERES, M. J. FRIEDLÄNDER, W. GENSEL, A. GOLDSCHMIDT, G. GRONAU, C. GURLITT, H. HELFERICH, H. HYMANS, P. JESSEN, M. JORDAN, L. KAEMMERER, R. KEKULE v. STRADONITZ, P. KRISTELLER, K. LAMPRECHT, J. LESSING, F. LIPPMANN, H. MACKOWSKY, A. G. MEYER, C. NEUMANN, W. v. OETTINGEN, G. PAULI, E. SCHAEFFER, H. A. SCHMID, P. SCHUBRING, W. v. SEIDLITZ, H. W. SINGER, J. SPRINGER, J. STRZYGOWSKI, U. THIEME, G. TREU, H. v. TSCHUDI, A. VENTURI, J. VETH, R. VISCHER, A. WARBURG, P. WEBER, W. WEISBACH, H. WEIZSÄCKER, F. WINTER, H. WÖLFFLIN, M. G. ZIMMERMANN

HERAUSGEGEBEN VON

RICHARD GRAUL UND RICHARD STETTINER

☆ ☆ ☆ ☆ ☆ ☆

VERLAG VON W. SPEMANN IN BERLIN UND STUTTGART

INHALTS-VERZEICHNIS

Seite

MAX J. FRIEDLÄNDER. Lucas van Leyden 1

CARL NEUMANN. Wilhelm Leibl 5

WILHELM BODE. Die Madonnendarstellungen von Donatello und Luca della Robbia 9

WALTHER GENSEL. François Rude und Jean-Baptiste Carpeaux . 13

WILHELM BODE. Die Madonnendarstellung bei den Florentiner Marmorbildnern und Andrea della Robbia 17

PAUL SCHUBRING. Vittore Pisano 21

WILHELM BODE. Die Madonnendarstellung bei Verrocchio und den Bildhauern der Hochrenaissance 25

GEORG GRONAU. Reynolds und Gainsborough 29

HANS W. SINGER. Claude Gelée, gen. Lorrain 33

GEORG TREU. Bartholomé's Denkmal für die Toten 37

HANS MACKOWSKY. Der Pferde-Krüger 41

MAX J. FRIEDLÄNDER. Der deutsche Holzschnitt und der deutsche Kupferstich 45

BERTHOLD DAUN. Tilmann Riemenschneider 49

PAUL KRISTELLER. Die Anfänge der venezianischen Malerei . . 53

PAUL SCHUBRING. Die italienische Medaille im XV. Jahrhundert . 57

FRANZ WINTER. Ueber Lysipp und Apelles 61

EMIL SCHAEFFER. Das Porträt in der Florentiner Malerei des XVI. Jahrhunderts 65

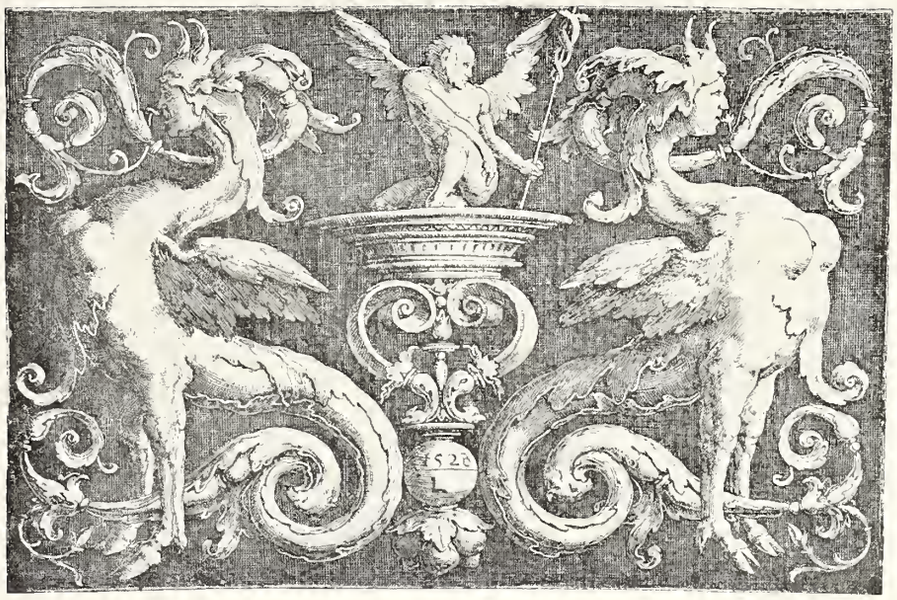
GUSTAV PAULI. Deutsche Kleinmeister 69

Erläuterungen der Tafeln 73

Verzeichnis der Abbildungen im Text 90

Künstlerverzeichnis 91

Tafel 1—160.



Lucas van Leijden.

DER Name des Lucas van Leijden hat starken Klang, ruft jedoch nur eine blasse Anschauung hervor. Echt und inhaltsreich ist die Popularität des Meisters allein bei den Sammlern und Freunden des Kupferstichs. Allenthalben, namentlich in Italien, schänden Malereien, die ihm mit Unrecht zugeschrieben sind, seinen Namen und verwirren die Vorstellung. Und wo wäre das Gemälde, das seinem Ruhme täglich Nahrung brächte? Die Kupferstiche, in langer, lückenloser Reihe, beglaubigt durch die Signatur und in grosser Zahl auch mit Jahreszahlen versehen, lehren den Zeichner kennen. Wenn wir, hier vorgebildet, uns zögernd dem Malwerk nähern, kommt van Manders Bericht der stilkritischen Bemühung zu Hülfe.

Carel van Mander, der gegen Ende des 16. und zu Beginn des 17. Jahrhunderts mit ehrlichem Wollen seine, leider recht mageren, Lebensbeschreibungen zusammenstellte, wird, auf Lucas kommend, gesprächig. Deutlich wird bemerkt, wie er sich dem Andenken des verehrten Kupferstechers zu Liebe eifrig und nicht erfolglos in Leijden selbst, auch bei den Nachkommen des Meisters, um Nachrichten bemüht hat. So ziemlich alles, was wir von den Lebensumständen des Lucas wissen, stammt aus dieser Quelle.

Im Jahre 1494, erzählt van Mander, kam Lucas in Leijden zur Welt, als der Sohn eines tüchtigen Malers, Huig Jacobsz mit Namen, von dem er die erste Unterweisung empfing. Er war schwachen Leibes, kleiner Gestalt und unermüdlich in der Kunst vom Knabenalter an. In der Vaterstadt blieb er thätig bis an sein Ende. Nur von einer Reise weiss der Erzähler, die sein Held 1527, in Gesellschaft des Jan Mabuse durch die Niederlande gemacht habe. Dass Lucas sich 1521 in Antwerpen aufhielt, wissen wir aus Dürers Reisebuch. Der Tod des holländischen Meisters trat schon 1533 ein.

Unter den Kupferstichen ist ein Hauptblatt, Mohammed und der getötete Mönch, von 1508 datiert (Taf. 5). Lucas stand höchstens im 15. Lebensjahre, als er diesen Kupferstich ausführte, der in mehr als einem Betracht auf der Höhe ist und nicht übertroffen wurde. Die Frühreife erscheint so ausserordentlich, dass von hier aus der Angriff auf die Ueberlieferung des Geburtsjahres immer wieder eröffnet wird. Alle Versuche aber, das Datum umzustossen, gleiten ab. Wenn van Mander angiebt, Lucas wurde 1494 Ende Mai oder Anfang Juni geboren, zeigt er gewiss, wie sorgsam er sich wegen der Zahlen umgethan hat. Alle Mitteilungen in seinem Bericht, die wir kontrollieren können, so alles, was er von den Kupferstichen sagt, sind im wesentlichen zutreffend. Was, abgesehen von der Biographie, zu ermitteln war in Hinsicht auf die Lebensumstände des Meisters — viel ist's

nicht — bestätigt eher das Geburtsdatum, als dass es die Zahl zu beseitigen geeignet wäre. Die vorzeitige Reife wurde schon in den Kreisen, aus denen van Mander seine Wissenschaft empfing, etwa 70 Jahre nach dem Tode des Meisters, wie ein Mirakel bestaunt, und der Erzähler kann sich nicht genug thun, auf die Leistungen des Wunderkindes zu zeigen. Wie entschieden auch alle Erfahrungen der Vorstellung widerstreben, wir müssen, wohl oder übel, an dem Datum festhalten und die Anormalität einfügen in das Bild, das wir von dem Leijdener Maler schaffen.

Unter den Kupferstichen ist allem Anschein nach das Blatt von 1508 nicht das älteste; es giebt mehrere undatierte Darstellungen, wie etwa die Auferweckung Lazari, die wohl noch früher entstanden sind. Freilich nehmen wir an, dass der jugendliche Meister ausserordentlich rasch fortschritt, dass nicht in Jahren, sondern in Monaten, in Wochen, Mängel und Unvollkommenheiten getilgt wurden. Der Vater des Lucas war angeblich Maler, ebenso wenig Kupferstecher wie Cornelis Engelbrechtsen, der als der zweite Lehrer genannt wird. Von niederländischen Kupferstichen aus der Zeit um 1500 eine Brücke zu schlagen zu den hoch entwickelten Jugendarbeiten des Leijdener Meisters, ist nicht gelungen und wird schwerlich je gelingen. Es ist mehr als ein Mangel in unserer Kenntnis, was das Auftreten des Lucas van Leijden so unvorbereitet und so erstaunlich erscheinen lässt, — er war eine geniale Begabung, ein Genie zum mindesten im Technischen.

Wir gehen daran, die Kupferstiche in der Reihenfolge ihrer Entstehung durchzusehen, freuen uns im voraus der dokumentarisch festgehaltenen Entwickelungsgeschichte und vertrauen, dass die Individualität des grossen Meisters sich rein am Ende aus allen Wandlungen offenbaren werde. Das Schauspiel einer harmonischen Entwickelung wird uns nicht zu Teil. Der Weg geht kreuz und quer, bald nach dieser, bald nach jener Höhe und endlich in die Tiefe. Nicht die individuelle Schöpferkraft scheint sicher zu leiten, sondern Vorbilder in der Natur und in der fremden Kunst scheinen gleich Irrlichtern den Zickzackweg des gehetzten Zeichners zu bestimmen.

Lucas fand keinen festen Halt an der Tradition. Zu Anfang des 16. Jahrhunderts schwankte die Ueberlieferung, die übrigens in Holland wohl nie so inhaltsreich und bindend wie in den südlichen Niederlanden gewesen war. In der gefährlichen Stilkrisis kam ein unwählerischer Naturalismus obenauf. Aus der Unerschöpflichkeit der Natur bereicherte der holländische Zeichner seine Kunst, hastig, mit verblüffendem Erfolg, aber ohne Folgerichtigkeit, mehr sammelnd als bauend.

Der Ehrgeiz dieses Kupferstechers, seine Begierde, dem Grabstichel neue Gebiete zu unterwerfen, scheint unersättlich. Immer andere Aufgaben treten heran, werden gelöst und scheinen damit abgethan. Da die Geschicklichkeit des Meisters von gefährlicher Grenzenlosigkeit ist, stellen sich Bemühung, Gelingen und Ueberdruss fast gleichzeitig ein.

In dem Blatte von 1508 ist die Scene aus Mohammeds Leben mit unbefangener Drastik in den Gebärden, Stellungen und Bewegungen erzählt. Der Prophet ist nach dem Trunk im Sitzen eingeschlummert, der ermordete Mönch liegt auf der Erde, in starker Verkürzung gesehen, der Soldat schleicht sich leise zwischen den Toten und den Schlafenden, sein blutiges Schwert mit dem reinen des Propheten tauschend. Die Figuren sind glücklich zu einer Gruppe vereinigt. Dahinter eine tiefe Hügellandschaft, deren Luftperspektive mit den spröden Mitteln des Grabstichels ganz erstaunlich gut ausgedrückt ist. Es fehlt nicht an anderen Blättern, die an den angedeuteten Errungenschaften Teil haben; es giebt nicht wenige Darstellungen aus der ersten Zeit des Meisters, die mit Ausnützung der Raumtiefe auf stark bewegtem Terrain kühn komponiert, verwegene Verkürzungen, geschlossene Gruppenbildung, reiche Landschaftsmotive und eine vorgeschrittene Beobachtung der Lichtumstände aufweisen. Der in der Hand des Meisters leicht und schmiegsam gleitende Grabstichel wird befähigt, ungemein weiche und zarte Effekte hervorzubringen. Trotz dem vollkommenen Erfolge der ersten Bemühungen hat Lucas um 1510 Kupferstiche ausgeführt, in denen auf die Künste der perspektivischen Verkürzung, Ueberschneidung, Gruppierung und Raumvertiefung anscheinend verzichtet wird, in denen die Figuren merkwürdig gerade und steif nebeneinander stehen. Der landschaftliche Ausblick wird verstellt und verbaut. Für den Verlust bietet keinen ausreichenden Ersatz die entschiedene Bestrebung, reiche architektonische Bildungen als Abschluss einzuführen. 1510 schon, mit der berühmten umfangreichen Ecce-homo-Darstellung, feiert Lucas seinen höchsten Triumph in der Wiedergabe des Architektonischen. Der weite Marktplatz von höchst verwickelter Gestalt, umgeben von verschiedenartigen Baulichkeiten, ist in einwandfreier Perspektive, mit leuchtender Klarheit dargestellt. Wieder scheint das Neue der Aufgabe die Fähigkeiten des Zeichners beflügelt zu haben. Christus wird dem Volke gezeigt auf dem Vorplatz des Tribunals, im Mittelgrunde undeutlich sichtbar. Den breiten Raum vorn füllt die gestikulierende Masse. Das Volk ist hier, nicht unziemlich, als der Träger der Handlung zur Hauptsache gemacht. Doch folgte Lucas, wie wir sonst beobachten, bei seiner demokratischen

Kompositionsweise nicht allein und nicht stets dem Sinne der Erzählung, sondern auch seiner Neuerungssucht und einer Hinneigung zum gemein Menschlichen, zum Alltäglichen. Er füllte die Bühne gern mit buntem Gewimmel und setzte an die Stelle des oft gespielten Dramas ein neues Ausstattungsstück.

Dem holländischen Meister war die Bibel mehr ein Historienbuch als ein Erbauungsbuch. Mindestens schöpft seine Kunst eher aus dem anekdotischen Inhalt der biblischen Berichte denn aus ihrer heiligen Lehre, und seine Fabulierneigung wendet sich mit Vorliebe zu dem alten Testament, das sonst nur ausnahmsweise und gewöhnlich nicht ohne lehrhafte Deutung illustriert wurde. Das weit Zurückliegende, Fremdartige der erzählten Abenteuer wird naiv und äusserlich angedeutet durch groteske Trachten und seltsame Kopfbildungen.

In den Passionsfolgen galt es, mit seelischer Anteilnahme die Tradition von innen heraus zu beleben. Die beiden Passionsfolgen, die wir von Lucas besitzen, gehören zu seinen schwächsten Leistungen. In der älteren Folge, der mit runden Darstellungen, greift der Meister zu dem Reizmittel der etwas brutalen Betonung des körperlichen Leidens, in der jüngeren Folge schliesst er sich eng an Dürer an und fordert eine Vergleichung heraus, die ihm ungünstig ausfällt.

Einige idyllische Blätter aus der Frühzeit, besonders mehrere Madonnen, erscheinen beseelt von müder Schwermut, die sich ein wenig unbeholfen in der Kopfneigung und im Gesichtsausdruck äussert. Der zarte Stimmungsreiz schwindet im weiteren, wird nicht eigentlich ersetzt durch eine deutlichere und mehr mannigfaltige Ausprägung seelischer Zustände. Im ganzen ist Lucas eher Physiognomiker als Psychologe. Eine ganze Galerie merkwürdiger Männerköpfe mit übermässig steilen Profillinien, wunderlich vorspringenden Kinnknochen, besonders geformten Nasen hat er gestaltet. Einige Blätter, wie die grosse „Anbetung der Könige", scheinen angelegt zu sein auf die Vorführung von Charakterköpfen. Gelegentlich trifft die etwas karikierende Gestaltung ins Herz des Vorwurfs, wie etwa mit der Darstellung des grillenfängerischen Königs Saul, einer unvergesslichen Figur, vor dem ein übermässig derber David die Harfe schlägt. Gewöhnlich sind die Statisten und Chargenspieler allein interessant, während die Helden und Träger der Handlung entweder unedel und selbst unwürdig oder leer und gleichgültig erscheinen.

Wie Lucas in einer mittleren, bürgerlichen Lebenssphäre wurzelt, wie er weder einer höfischen noch der kirchlichen Repräsentation dient, wie er das Kuriose und Pittoreske sucht, wird er, seiner ganzen Natur nach, auf das weite, unbestimmt begrenzte Gebiet der Darstellung gewiesen, das wir als „Genre" bezeichnen. Ohne Zweifel steht er in der ersten Reihe der Bahnbrecher des Genre, nicht sowohl, weil er in mehreren Kupferstichen und selbst in zwei oder drei Gemälden reine Genredarstellungen geschaffen hat, wie vielmehr, weil seine gesamte Darstellung mit Genrezügen und Genremotiven durchwachsen ist.

Die Formensprache des Meisters bleibt in steter Wandlung. Im allgemeinen sind die Gestalten in der Frühzeit hoch und hager, eckig in den Gelenken mit stumpfen Extremitäten, in der späteren Zeit eher breit mit schwellenden Formen. Die im Anfang stelzige Bewegung gewinnt allmählich Fluss.

Lucas starb in jungen Jahren, doch in Hinsicht auf die Kunst nicht vor der Zeit. Seine späteren Arbeiten sind nicht mehr in der Fülle wie die früheren von der Naturbeobachtung genährt. War schon Dürers Vorbild nicht ungefährlich, so wurde Marcantons Muster verderblich. Der holländische Meister, der stets das Abweichende dem Normalen vorgezogen hatte, der, wenn irgend einer Gabe, des Schönheitssinnes entbehrte, musste noch ärger als seine vlämischen Zeitgenossen in die Irre geraten, als er sich von den südlichen Formenidealen locken liess. Merkwürdiges Verhängnis der nordischen Kunst: derselbe Marcanton, der einst Dürer kopiert und einem Blatte des Lucas van Leijden ein Landschaftsmotiv entnommen hatte, den gewiss die unerreichbare Geschicklichkeit des holländischen Kupferstechers beunruhigt hatte, blieb schliesslich Sieger, wenn auch nicht vermöge eigener Kraft, sondern als Vertreter der nach Norden vordringenden Grossmacht, der römischen Hochrenaissance.

Den meisten Gemälden, die wir von Lucas van Leijden besitzen, fehlt die Jahreszahl. Dennoch vermögen wir die Bilder historisch aneinander zu reihen, indem wir, den Stil vergleichend, auf die geschlossene Folge der Kupferstiche blicken und van Manders Notizen beachten. Gewiss ist manches, namentlich in den Bilderstürmen, zu Grunde gegangen, unser fragmentarischer Besitz genügt aber, eine klare Vorstellung von der Malkunst des holländischen Meisters zu geben, wenn nur alles Falsche sorgsam ausgeschieden wird. Der Maler tritt nicht mit vorzeitiger Reife auf den Plan wie der Kupferstecher. Diejenigen Gemälde, die als die frühesten angesehen werden müssen, etwa die Schachpartie in der Berliner Galerie (Bd. III Tf. 76) und die etwas spätere Enthauptung des Täufers im Brüsseler Privatbesitze, besonders die Schachpartie, sind in suchender, ungleichmässiger Malweise, mit zäher, trüber Farbe und mit vielfach zeichnendem, punktierendem Pinsel ausgeführt, entschieden anfängerhaft. 1510 etwa mag das Berliner Genrebild, 1512 die Brüsseler

Tafel entstanden sein. Die in den folgenden Jahren ausgeführten Tafeln, wieder heilige Hieronymus in Berlin, die ebenfalls in der Berliner Galerie bewahrte thronende Madonna mit Engeln und die Spielpartie in Wilton House sind mit weit grösserer Gewandtheit gemalt, in blonder Farbigkeit, leicht und flüssig, etwas glasig in der Wirkung.

Die Malkunst des Cornelis Engelbrechtsen, der als des Lucas Meister gilt, kennen wir allenfalls, zögern jedoch mit der Abgrenzung dessen, was der Schüler dem Lehrer verdankt. Ist es doch nicht ausgeschlossen, dass in dem Verhältnisse Lucas nicht nur der Nehmende, sondern auch der Gebende war. Cornelis starb erst 1533, in demselben Jahre wie sein Schüler.

In der Periode zwischen 1517 und 1531 schuf Lucas eine Reihe von Bildern, die recht verschieden geartet sind und gewiss keine einheitliche Entwickelung erkennen lassen. Von 1517 datiert ist ein kleines Männerportrait im Berliner Privatbesitz, harmonisch gefärbt und mit entschiedener Helldunkelwirkung. Anscheinend 1526 entstand der stattliche Altar, der das jüngste Gericht im Mittelfelde zeigt, das einzige Werk des Meisters, das seiner Heimatstadt geblieben ist. Dieser Flügelaltar ist durchaus nicht so schlecht erhalten, wie gewöhnlich angegeben wird, hat interessante Einzelheiten, macht aber als Ganzes keinen günstigen, am wenigsten einen monumentalen Eindruck. Lucas schwankt zu dieser Zeit in der Behandlung des Malwerks. Die Lokalfarbigkeit wird entschieden unterdrückt. Manchmal scheint es, als ob der Zeichner die besonderen Aufgaben der Malerei vernachlässige, denn wieder strebt er fast über seine Zeit hinaus nach spezifisch malerischen Lichteffekten. Mehrmals ist die Beleuchtung nüchtern, die Färbung undurchsichtig, die Behandlung mehr zeichnend als malend, wie in dem mit besonderer Sorgfalt ausgeführten Diptychon von 1522 in der Münchener Pinakothek.

Die, im Kupferstich mit Behagen geübte, gesprächige Kompositionsweise auch im Gemälde anzuwenden, fand Lucas Gelegenheit, nämlich in dem Predigtbilde, das neuerdings für das Amsterdamer Rijksmuseum erworben wurde, sodann in der Darstellung des Moses, der Wasser aus dem Felsen schlägt, und endlich in dem Flügelaltar zu St. Petersburg, der angeblich 1531 geschaffen wurde. Das Moses-Bild, eine reiche, etwas wirre Komposition, auf Leinwand 1527 gemalt, kam unlängst aus Rom nach Nürnberg in das Germanische Museum. Landschaft und Figuren sind vortrefflich mit einander verbunden, der Held hebt sich nicht deutlich heraus aus der Masse, und die Aktion bleibt ein wenig unklar. Das letzte uns bekannte Bild des Meisters ist zugleich in manchem Betracht sein bedeutendstes. War im allgemeinen der Pinsel seinen Absichten und Launen nicht so gefügig wie der Grabstichel, — am Ende seiner meteorartigen Bahn, als er im Kupferstiche kaum noch etwas zu versuchen hatte, spannte er die Kraft noch einmal im Malwerk. Die Scene der Blindenheilung ist in breiter Gestaltung über das Mittelfeld und die Flügel des Petersburger Triptychons gedehnt. In waldiger Gegend, umdrängt von erregten dichten Volkshaufen, vollzieht Christus das Wunder der Heilung. Mehr als durch die äusserliche Phantastik der Frisuren, Trachten, Kopfbedeckungen wird der Vorgang aus dem Gewöhnlichen herausgehoben durch die Beleuchtung. Bringt die Darstellung uns Rembrandts Hundertguldenblatt ins Gedächtnis, so erscheint das Komponieren mit grellen Lichtkontrasten gewiss als eine Vorstufe Rembrandtscher Bestrebungen.

Ob Lucas, der in Hinsicht auf den Kupferstich gewiss keine Hoffnungen mit sich ins Grab nahm, als Maler weitergeschritten wäre, wenn der Tod ihn nicht gehindert hätte, dürfen wir füglich bezweifeln. Wohl griffen sein Ehrgeiz und sein scharfes Auge kühn in Weite und Ferne, aber sein Stand war nicht fest genug, als dass ein voller Erfolg den Bemühungen hätte zu Teil werden können. Das holländische Volk musste sich scheinbar erst befreien und politisch abgrenzen von den romanischen Völkern, ehe sein Naturalismus in der Kunst harmonisch und glücklich gestalten konnte. Rembrandts Werk kann ohne Gewaltsamkeit als die schlichte Erfüllung vieler Wünsche gedeutet werden, die der Leijdener Vorfahr hegte. Freilich bleibt, vom Gegensatz der Zeiten abgesehen, wenn wir die beiden holländischen Maler vergleichend messen, das deutliche Gefühl eines starken Kontrastes übrig. Als geistige Persönlichkeit mit seiner Auffassung und Empfindung scheint Lucas tief unter Rembrandt zu stehen. Sein Auge betastete die Realität, seine geschickte Hand ahmte sie nach, während Rembrandts seelische Anteilnahme die Erscheinung nachzuschaffen immer fähiger wurde.

Max J. Friedländer.

Reproduktion mit Genehmigung von Ernst Seeger, Berlin.

Wilhelm Leibl, Bauernjägers Einkehr. Berlin, Privatbesitz.

Wilhelm Leibl.

(Geb. in Köln 1844.)

LEIBL gehört seiner künstlerischen Herkunft nach in die Zeit und Generation unserer deutschen Malerei des neunzehnten Jahrhunderts, da die Reaktion gegen die Geistmalerei, welche die Farbe für „unkeusch“ hielt, das künstlerische Schaffen beherrschte, und zwar noch in steigendem Anlauf war. Der Kolorismus hatte die Technik verändert, aber einstweilen die herkömmlichen und beliebten Gegenstände der Malerei beibehalten; man gab die Weltgeschichte nicht mehr nach dem Kern der Ideen, sondern in der sinnlich farbigen Fülle ihrer äusseren Erscheinung; Genrebild und Landschaft bewegten sich auch ihrerseits in dem Bemühen um stärkere Realität; aber Knaus z. B. mochte nicht den gedankenhaft novellistischen Reiz darum entbehren, noch ging Achenbach wesentlich über das, was ihn die alten Holländer gelehrt haben, hinaus. Für das Publikum blieb immer das gegenständliche Interesse massgebend, was man sich angesichts des Bildes denken könne, und sein Vertreter spricht in jenem Kunstfreund eines Augier'schen Stückes, der, vor eine Landschaft von Corot gestellt, sie zweifelnd betrachtet und findet: das sage ihm gar nichts. Ja, wenn am Ufer des Meeres ein bellender Hund stehe und auf dem Wasser ein Hut schwimme, das möchte ihn ergreifen. Oder wenn es ein Stillleben wäre mit Käse, Zwiebel und Messer: ça vous tire les larmes des yeux.

Der Fortgang jener Reaktion gegen die gedankenhafte Malerei hat dann überhaupt zu dem Versuch geführt, die Kunst gänzlich von der Litteratur und ihrer Vorherrschaft zu emanzipieren und sie als ein Gebiet selbständiger Erkenntnis der Welt auf eigene Füsse zu stellen. In diesem Kampf stand in Frankreich Gustav Courbet in vorderster Linie. Durch die Wahl seiner Stoffe aus dem gewöhnlichen Leben trat er dem litterarischen und gebildeten Geschmack ebensosehr entgegen, wie er durch

seine breite, die Illusion steigernde Malweise die Feinpinsler zurückstiess. Alles, was man nicht „sehen“ konnte, was gefühlt oder gedacht an Gefühl und Denken des Beschauers sich hätte wenden können, war ihm verdächtig; ein starker, rein malerischer Instinkt, der ihm Auge und Hand leitete, lebte in diesem kräftigen Bauernsohn des Gebirges. Nach Paris versetzt, wo er sich seinen Boden erobern musste, blieb (wie später bei Manet) das Oppositionelle an ihm hängen, durch die theoretische Formulierung seines litterarischen Schildknappen Castagnary immerfort gereizt und gesteigert. Dieser polemische Charakter hat vielen grossen Begabungen des Jahrhunderts geschadet und sie zu Uebertreibungen geführt, wie denn auch Courbet von seiner Oppositionsgewohnheit und -lust schliesslich sogar zur Teilnahme an der Commune gelangte. Was von reiner Stimmung und ungetrübter Anlage in ihm war, kam fern von Paris zu Wort, wenn er die lauschige Stille der Jurathäler mit ihren Felsen, Wassern und Rehen malte oder wenn er den grossen und befreienden Atem des Meeres spürte. Dann schwenkte er den Hut vor Lust und vergass den Staub und die Debatten der Boulevards und Ateliers; dann wirkt Courbet poetisch; mochte er die Litteratur hassen —, es war Poesie in ihm, und sie war sein besseres Teil. Eine glückliche Ausgleichung kam nicht zustande, und dieser Mangel lässt das Urteil eines Malerkollegen als berechtigt erscheinen: Courbet's Malerei sei gesund, kräftig und erstaunlich; aber es fehle ihr an gesundem Menschenverstand.

Courbet nimmt einen grossen Platz in Leibl's künstlerischem Werden ein. Leibl stak noch etwas im „altmeisterlichen“ Ton, als er sich von der trotzigen Selbständigkeit jenes Alpensohnes wahlverwandt berührt fühlte. Kurz vor dem Krieg ging er nach Paris, und die Richtung, die er hier ergriff, bestimmte seine Kunst auf Jahre hinaus. Die deutsche Malerei war immer bis dahin reich an Naturen gewesen, die geistreich und subjektiv waren und deren intellektueller Hochmut es mit den Thatsachen der Wirklichkeit etwas leicht nahm; die Ausbildung ihrer Sinne war ungenügend und ihre Technik war nicht aus dem Bedürfnis der Sache erwachsen, sondern bestenfalls aus zweiter Hand, von der alten Kunst übernommen. Wenn jetzt Jüngere auftraten, die bewusst auf Geist verzichteten und die ruhige Objektivität der Natur suchten, so bekamen sie wohl zu hören, es sei leicht, einen Geist zu ignorieren, den man nicht habe. Aber dennoch war es einmal notwendig, dass ruhige und sichere Maleraugen und -hände kamen, die weiter von keinem Ehrgeiz gequält wurden, als gute Handwerker zu sein und an Stoffen, die nicht aufregend und anspruchsvoll sind, ihr Können als bescheidene Schüler der Naturwirklichkeit versuchten. Leibl malte also in Courbets Art gewöhnliche Gegenstände, Köpfe, Gestalten, breit, mächtig, eindrucksvoll. Es sind schöne Stücke, aber es sind nicht, was man jetzt Leibls nennt. Ob ihm klar wurde, dass in dem Courbet'schen Vortrag etwas Selbstbewusstes und Herausforderndes, fast Reklamehaftes, mit einem Wort: etwas, was nicht zur Sache gehörte, lag, oder ob sich von selbst die ehrliche deutsche, unpersönliche Sachlichkeit in ihm regte, es geschah ein Wandel, als Leibl fern von Paris und fern von deutschen Kunststätten in der Einsamkeit lebte und an dieser Abgeschiedenheit festhielt.

Unser neues Kunstschaffen in Deutschland ist auffallend unruhig, bestimmbar, wechselnd. Selten, dass man einem Zug begegnet, der erkennen lässt, es sei deutscher Boden, auf dem diese Kunst erwächst; selten, dass man Verwandtschaft mit unseren alten Meistern herausspürt. Was aber bei Leibl an die Oberfläche trat, war, als sei ein längst abgerissener Faden wiedergefunden und aufgenommen worden. Nicht als sei da eine der bewussten Anlehnungen und Nachahmungen im Spiel, sondern ganz isoliert und bis jetzt auch ohne weitere Folge wie eine wundersame Hebung tiefverborgenen Gesteins trat da ein Bodenwüchsiges und Rassemässiges zu Tage. Während Naturalismus und Impressionismus, Patriotismus und Symbolismus, Dekoration, Plakat und Japanismus an uns vorüberzogen, und jede von diesen Moden an den grossen Kunstbörsen ihren Eindruck machte und etwas hängen liess, blieb Leibl, mit Willen einsiedlerisch, auf dem Weg, den er nun eingeschlagen, ringend mit den Geistern alter deutscher Kunst. Hatte ein anderer der deutschen Malerei zugerufen, sie müsse auf grenzenlosem Schutt bei Holbein von neuem anfangen, so folgte Leibl instinktiv der nämlichen Parole, und er that es so wörtlich, dass er von den zwei grossen Richtungen der alten Kunst, der auf Innerlichkeit, Phantasie und Gefühl, und jener anderen auf peinliches Erfassen der äusseren Wirklichkeit die letztgenannte, die Holbeinsche Seite erwählte. Es ist jener ergreifende Zug, der von den Brüdern Eyck an die nordische Kunst durchdringt, als seien nicht nur menschliche Gestalten im Besitz einer göttlichen Seele, sondern als spreche jenes Geistige auch aus den anscheinend toten Dingen, aus Stoffen und Gewändern, Möbeln und Geräten, aus Schmuck und Steinen, und als verbinde ein sympathetisches Fühlen alle Geschöpfe, die unbeweglichen und die mit Bewegung begabten, den Stein, die Pflanze, das Tier und den Menschen. Daher denn der Künstler mit gleicher Andacht den Eigenschaften all' dieser Dinge nachzutrachten und sie auszudrücken suchen

Reproduktion mit Genehmigung von Ernst Seeger, Berlin.

Wilhelm Leibl, Der letzte Groschen.
Barmen, Privatbesitz.

müsse. Es ist keine leere Pedanterie, wie sie dem oberflächlichen Blick erscheint, sondern eine fast religiöse Hingabe an das Objekt, seine Geheimnisse und seine Erscheinungsform zu enträtseln. Dies wurde der Sinn von Leibls neuer Kunst. Wenn er Bäuerinnen in der Kirche malt, so ist der karrierte Rock, die Schürze, der Hut, das Fürtuch, die Miederschleife nicht etwa Kostüm im Gegensatz zu Kopf, Haltung und Bewegung, sondern alles ist gleichwertig, gleich sprechend, jedes ein Stück Charakter, ohne das der Gesamteindruck unvollständig wäre. Es giebt da keine Vorliebe für dieses oder jenes, für schöne und junge Gesichter, für Glänzendes und Sympathisches, sondern alles ist Natur

Reproduktion mit Genehmigung von Ernst Seeger, Berlin.

Wilhelm Leibl, Bildnis.
München, Privatbesitz.

ohne Unterschied von Gut und Bös, Phänomen unter Phänomenen. Die gerunzelten Gesichter und Hände sind ebenso treu wiedergegeben, wie die glatten und frischen; nicht ob die Hände schön sind, ist die Frage, sondern ob sie, was sie zu fassen haben, richtig anfassen und ob Ausdruck und Wahrheit in ihnen ist. Nur das in sich Zusammenstimmende ist das Wahre, und das Wahre ist immer ehrwürdig.

So kommt es, dass, wenn Leibl ein Stillleben malt oder ein Gewandstück und weiter nichts, nie der Eindruck der einer Nachbildung und eines leblosen Abklatsches ist, sondern dass, auch wenn keine Person das Gewand trägt, Leben und Geist von dem „toten" Stück ausgeht. Begreiflich aber, wenn diese Kunst das ruhende Objekt und das vegetative Dasein bevorzugt. Die Bewegung bringt Absicht, und Absicht als bewusster Gedanke kreuzt und trübt die Durchsichtigkeit der ruhenden Form. Handlung mit ihren Zweckgedanken lenkt von der sinnlichen Erscheinung auf ein Geistiges ab und stört die Ruhe der Beobachtung. Es ist Leibl nicht so frei und wohl zu Mut, wo etwas wie Komposition und Handlung sich meldet. Das Bild „Die Dorfpolitiker", auf zwei Bänke fünf Bauern verteilt, wovon einer die Zeitung vorliest, lässt eine Spur von Zwang erkennen. Ein inneres Zusammengehören ist nicht da; sie sind mehr nebeneinander als zusammen. Die ungesprächige Bauernnatur, die Jägereinsamkeit, die Leibl bevorzugt, kommen seiner Art entgegen; es sind einspännige Wesen, die nicht reden, sondern bloss sind. Ein Schweigen herrscht auf diesen Bildern, jenes ernste Schweigen der grossen Natur.

Das Publikum findet sich von dieser herben, entschlossenen, jede billige Vertraulichkeit verschmähenden Kunst nicht sonderlich angezogen. Menschen wollen Menschen zur Unterhaltung, zum Reden, zur Belustigung. Aber Leibls Gestalten haben eine einsame Feierlichkeit; nicht als trügen seine Bauern irgend welche Airs zur Schau; aber sie sind Geschöpfe der grossen Mutter Erde, des Feldes, der Sonne und des Windes, aus demselben elementaren Stoff, und nicht von unserer Art. Die anderen Bauernmaler und die Dorfgeschichtenerzähler betrachten ihren Gegenstand als Kuriosität und Abwechslung einer Sommerfrische; sie spielen mit ihm. Leibl ist die Natur zu mächtig entgegengetreten; sie schafft nicht zum Zeitvertreib; darum, will man als Künstler schaffen wie sie und mit ihrem Atem, so muss man frei sein von geistreicher Ueberheblichkeit und mit ruhiger Geduld ihren Spuren folgen.

Carl Neumann.

Donatello. Madonna in einem Bronzerelief des Hochaltars im Santo zu Padua.

Die Madonnendarstellungen von Donatello und Luca della Robbia.

JACOB BURCKHARDTS Ausspruch in seinen nachgelassenen Beiträgen zur Kunstgeschichte Italiens: „Wenn man den Wert grosser und konstanter Aufgaben für die Kunst einer bestimmten Nation und Zeit sich vergegenwärtigen will, so ist die Madonna mit Heiligen in dem Italien des 15. Jahrhunderts eines der sprechendsten Beispiele", gilt in weiterem und höherem Masse von der Madonnendarstellung überhaupt und für die ganze Epoche der Renaissance. An ihr vor allem hat sich die Renaissance in Italien zu freiem Naturverständnis durchgearbeitet; in ihr hat sie die feinsten Empfindungen in mannigfachster Weise zum Ausdruck gebracht. Die Darstellung der Madonna bietet daher zugleich in ihrer Entwickelung den Massstab für die Entwickelung der italienischen Renaissancekunst überhaupt. Sie vollzieht sich im Quattrocento vornehmlich in Florenz und zwar unter Vorgang der Skulptur; am Ende des fünfzehnten Jahrhunderts geht sie auf die paduanisch-venezianische Schule über und hat im Cinquecento ihre Hauptbedeutung in der Malerei.

Schon von Masaccio erwähnt Vasari eine Madonna mit Heiligen, die nach seiner Beschreibung im wesentlichen den Madonnenkompositionen der späteren Renaissance sehr ähnlich gewesen sein muss; selbst die musizierenden Engel an den Stufen des Thrones fehlten nicht. Das Bild ist leider nicht mehr erhalten, aber ein paar andere Gemälde des Künstlers, in denen Maria mit dem Kinde vorkommt, geben uns einen Begriff auch von jenem Bilde. Es sind dies Maria mit dem Kinde und der hl. Anna in der Akademie zu Florenz und die Madonna auf der Anbetung der Könige in der Berliner Galerie, dem Predellenbilde jener verlorenen thronenden Madonna mit Heiligen in Pisa, die Vasari beschreibt. In beiden Bildern ist weder Maria noch das Kind belebt im Sinne der Renaissance: das Kind ist schwerfällig in den Formen und mürrisch im Ausdruck und zeigt noch geringes Naturstudium, und die Mutter ist wohl gross erdacht, aber gleichfalls ohne feinere Lebensempfindung. In ähnlicher Weise, noch mit starkem Anklang an das spätere Trecento, sind die Madonnen des Fra Angelico gehalten, denen die früheren Gemälde des gleichen Motivs von seinem Schüler Fra Filippo noch sehr verwandt sind. Als aber Filippo in späteren Bildern neue Bahnen betrat,

Donatello. Madonnenrelief.
Thon. Berlin, Altes Museum.

waren ihm darin schon eine Reihe von älteren Florentiner Bildhauern vorangegangen.

Die Künstler, denen die Ausgestaltung der Madonnenkomposition im Sinne der Renaissance zu danken ist und von denen die Späteren bis zum Barock gelernt haben, sind Donatello und Luca della Robbia. Ghibertis pathetische Auffassung ist so entfernt von der intimen Anschauung, die für eine Umgestaltung der Gruppe von Mutter und Kind die Grundbedingung war, dass er sich nicht einmal darin versuchte; die Schaustellung der pompösen Gruppe in seiner Anbetung der Könige beweist, wie wenig seine Kunst dafür geeignet war. Aus anderen Gründen befriedigen bei Jacopo della Quercia die verschiedenen Madonnendarstellungen, sämtlich Gruppen oder Hochreliefs in ganzen Figuren, weit weniger als seine Kompositionen und Einzelgestalten. Quercias grossartige Formenanschauung, die tiefe Erregung und der Drang zu stürmischer Bewegung in seinen Gestalten sind weder zu vollem naturalistischen Verständnis noch zu einer Vertiefung gekommen, wie sie zur Schilderung des Verhältnisses von Mutter und Kind erforderlich waren. Auch Donatello erfasst die Madonna nicht, wie man nach seiner Richtung erwarten sollte, in rein naturalistischer oder gar in genrehafter Weise: ihm bleibt Maria stets die ernste, hehre Jungfrau, die Gottesmutter, ausgestattet mit der vollen Würde und Hoheit ihrer Berufung und erfüllt von einer Vorahnung der Bestimmung ihres Sohnes. Diesen giebt der Künstler dagegen ganz kindlich, meist als hilfloses bambino in enger Wickelung. Maria ist regelmässig im Profil genommen, ein Profil von grosser, klassischer Zeichnung, bei dem die Stirn ohne Einbiegung in die gerade Linie der Nase übergeht. Ein grosses Kopftuch pflegt das wellige Haar hinten zu decken und fällt auf den Mantel von dickem gefütterten Stoff, unter dem die Formen des Körpers nur wenig zur Geltung kommen. Erst in etwas vorgeschrittenerer Zeit liebt es der Künstler, das Kopftuch hochzunehmen oder das Haar nur mit Bändern zu durchschlingen, den Mantel zurückzuschlagen oder fortzulassen und den Körper durch ein zierliches, faltenreiches Kleid durchscheinen zu lassen. Ein charakteristisches Beispiel dafür, wichtig zugleich als einziges urkundlich beglaubigtes und genau datierbares Madonnenrelief Donatellos, ist das kleine tondo, das der Künstler an einem der Bronzereliefs des Altars im Santo zu Padua (1446) angebracht hat.

Auch in dieser späteren Zeit bleibt die Auffassung dieselbe. Ernst oder selbst mit einem Zug von tiefer Traurigkeit blickt die Mutter auf das Kind, das sie bald zärtlich oder fast ängstlich an sich drückt, bald von sich abhält, um es genauer betrachten zu können, oder in dessen Anbetung sie versunken ist. Zu dieser grossartig typischen Gestalt der Maria steht das Kind in eigentümlichem, offenbar gewolltem Gegensatz. Jede gesteigerte Bildung, die an das Christkind erinnern könnte, ist geflissentlich vermieden; ja der Künstler hat das Kind sogar regelmässig im zartesten Alter, meist noch unter einem Jahr: in Windeln, im Hemdchen oder nackt, sich halb unbewusst an die Mutter anschmiegend oder nach ihr greifend oder verlangend dargestellt. In seiner Gestalt, in Bewegung und Ausdruck hat der Künstler das Kind mit der ganzen Kunst und Feinheit seiner Naturbeobachtung wiedergegeben, aber eine individuelle Bildung hat er regelmässig vermieden. Wohl ein Dutzend Kompositionen dieser Art sind auf uns gekommen, deren Erfindung wir dem Meister selbst zuschreiben dürfen und die zum Teil auch in der Ausführung ihm angehören, und aus einer reichlich ebenso grossen Zahl von Madonnenreliefs seiner Schüler lassen sich die Vorbilder des Meisters, die

sie mehr oder weniger treu nachbildeten, noch herauserkennen. Zuweilen ist Maria in ganzer Figur dargestellt, dann regelmässig begleitet von Engeln und Cherubim; meist beschränkt sich aber der Meister auf die Halbfigur, die später Regel wird und neben der dann nur ausnahmsweise und ganz untergeordnet ein Engelskopf in den oberen Ecken erscheint, regelmässig von gleichgiltigem und selbst mürrischem Ausdruck, der in eigentümlichem Gegensatz zu Donatellos sonstigen Putten steht. Nur einmal, in der merkwürdigen Bronzefigur auf dem Altar des Santo, hat Donatello sich auch in einer Statue der Madonna versucht.

Donatellos grosse, aber meist noch herbe und einseitige Auffassungsweise der Madonna, obgleich sie ausserordentlich anregend wirkte, gestattete doch keine weitere Entwickelung in der gleichen Richtung, wie die Madonnen seiner unmittelbaren Nachfolger beweisen. Dazu bedurfte es einer einfacheren, natürlichen und zugleich gemütvolleren Auffassung von Mutter und von Kind und ihres Verhältnisses zu einander, wie sie Luca della Robbia eigentümlich war. Doch war Luca darin nicht ohne Vorgänger. Der italienische Kunsthandel hat in den letzten Jahrzehnten eine nicht unbeträchtliche Zahl von Madonnen-Reliefs und vereinzelten Madonnenstatuetten in bemaltem Thon oder Stuck aus den Villen und Privatkirchen der Umgebung von Florenz zu Tage gefördert, die nach ihrer barocken gotischen Einrahmung und der Verwandtschaft mit den Skulpturen der Seitenportale des Domes in Florenz Florentiner Arbeiten aus dem zweiten und dritten Jahrzehnt, zum Teil vielleicht schon aus den ersten Jahren des Quattrocento sein müssen. Alle diese Bildwerke zeigen, bei engem Zusammenhang mit den Ausläufern der gotischen Kunst, in ihren Verhältnissen und in der naturalistischen Durchbildung noch mehr oder weniger grosse Schwächen und können daher auf keinen der hervorragenderen Meister dieser Zeit zurückgeführt werden. Aber es ist ihnen eine so naive, herzige Auffassung von Mutter und Kind eigentümlich, sie führen in die Kunst eine so intime menschliche Anschauung ein, dass sie dadurch eine über ihren künstlerischen Wert weithinausgehende Bedeutung besitzen. Bald drückt Maria das Kind an sich, herzt und küsst es, bald spielt sie mit ihm, indem sie es am Halse kitzelt, ihm einen Apfel oder eine Traube entgegen hält, oder nimmt es an ihre Brust, um es zu nähren, wiegt es in den Schlaf oder betet das auf ihrem Schosse liegende Kind an. Solche und ähnliche Motive stillen Mutterglückes sind mit grosser Feinheit beobachtet und in reicher Mannigfaltigkeit, mit grosser Frische, aber auch mit naiver Rücksichtslosigkeit zur Darstellung gebracht; die Wiedergabe einer der reinsten Freuden menschlichen Glückes ist damit der italienischen Kunst gewonnen.

Die Belebung in naturalistischer Weise und die volle künstlerische Durchbildung, die diesen Madonnendarstellungen der Florentiner Thonbildner noch abgeht, erfolgt nun durch Luca della Robbia dank der Ausbildung, die er unter dem Einflusse Donatellos erhalten hatte. Es sind uns eine Anzahl kleinerer Madonnenreliefs in alten Stuckwiederholungen erhalten, die mit grosser Wahrscheinlichkeit als solche frühere Arbeiten Lucas unter dem Einflusse Donatellos gelten dürfen, während sie in anderer Beziehung noch stark an die Arbeiten jener Thonbildner erinnern. Maria hat meist noch jenen herben Ausdruck, indem der Blick beinahe kummervoll auf dem Kinde ruht, das sich zärtlich an die Mutter anschmiegt oder sie übermütig zu kindlichem Spiel zu reizen sucht. Zu voller Freiheit und Selbständigkeit

Meister der Pellegrinikapelle. Madonnenstatuette.
Thon. London, South Kensington Museum.

Luca della Robbia. Madonnenrelief.
Glasierter Thon. New York, Sammlung Marquand.

arbeitete sich Luca erst an den Reliefs der Sängertribünen durch. Seit jener Zeit bis in sein hohes Alter hat der Künstler jene kostbaren Madonnenreliefs in glasiertem Thon geschaffen, von denen uns trotz ihrer Zerbrechlichkeit noch eine beträchtliche Zahl erhalten ist. Eine eigentümliche Verbindung von feinstem Geschmack, lebendiger Beobachtung und vollendetem Verständnis der Natur, tiefe Empfindung und keuscher Sinn, dazu ein ausserordentliches Schönheitsgefühl, wie es kein anderer Bildhauer der Renaissance besass, befähigten den Künstler, eine der schönsten Seiten des Florentiner Volkslebens, das intime Familienleben in seinem zartesten Ausdruck: im Verhältnis von Mutter und Kind, mit einer Wahrheit, mit einem Liebreiz und einer Keuschheit zu erfassen und in so reizvoller und mannigfacher Weise in diesen Madonnenreliefs zum Ausdruck zu bringen, wie sie nur noch einmal durch Raphael in seinen berühmten Madonnenbildern geschildert worden ist. Mag man Raphael für die vollendet abgerundete Komposition, für die bewusste Meisterschaft in der Handhabung aller künstlerischen Mittel, für die Steigerung des Ausdruckes und der Bildung der Formen über das Alltägliche und Individuelle hinaus den Vorzug geben: in der naiven Schilderung, in der Kraft der Empfindung, in der Feinheit der Beobachtung und in der Frische der Wiedergabe der Natur kommt er in diesen Darstellungen Luca della Robbia doch nicht gleich. Ueber seinen hoheitsvollen Jungfrauengestalten, über den holden Kindern, deren Formen und Bewegungen der Natur treu abgelauscht erscheinen und die doch ebenso weit entfernt sind von allem Realismus oder gar Genrehaften wie von allem Gesuchten oder Gemachten, liegt der volle Zauber einer eben erwachten, mit aller Kraft nach der Vollendung ringenden und daher noch nicht zum vollen Bewusstsein ihrer Schönheit gelangten Kunst.

Die weitere Entwickelung der Florentiner Plastik, auch für die Madonnendarstellung und ganz besonders für diese, beruht auf dem doppelten Einflusse von Donatello und Luca della Robbia, der gerade durch ihre Verschiedenheit so vorteilhaft wirkte. Donatellos geniale, grossartige Anschauung, sein Ruf und seine Stellung an der Spitze der italienischen Kunst durch mehr als ein halbes Jahrhundert riss die ganze künstlerische Jugend, wo sie irgend mit ihm in Berührung kam, mit sich fort; auch abgesehen von seinen zahlreichen Gehilfen und Schülern hat sich kaum Einer von seinen Einflüssen ganz frei halten können. Lucas Kunst blieb dagegen anscheinend auf den engsten Kreis beschränkt, vielleicht schon aus dem äusseren Grunde, damit das wertvolle Geheimnis der Glasur der bemalten Thonbildwerke bewahrt bliebe; Lucas Neffe, der in seiner Werkstatt gross wurde, ist der einzige Schüler, den wir von Luca kennen. Aber seine Bildwerke, namentlich seine zahlreichen Madonnenreliefs, waren, jedem sichtbar, über die Kirchen und Strassen von Florenz und seine Umgebung zerstreut; ihre eigentümliche Schönheit musste sich jedem einprägen, und dadurch haben sie fast unmerklich durch das ganze fünfzehnte Jahrhundert eine starke Einwirkung auf die Florentiner Skulptur geübt.

Wilhelm Bode.

Carpeaux. Gruppe am Pavillon der Flora zu Paris.

François Rude und Jean-Baptiste Carpeaux.

ALS im Frühjahr 1900 der grösste Teil der Louvre-Sammlungen neu geordnet wurde, richtete man in der Abteilung der neueren Skulpturen hinter der Salle de Rude einen neuen Saal ein und benannte ihn nach dem Bildhauer Carpeaux. Nur ein leerer Saal steht nun in diesem Flügel des Erdgeschosses für künftige Erweiterungen zur Verfügung; er wird vermutlich dereinst den Namen Rodins erhalten. Rude, Carpeaux und Rodin sind die Begründer und Vollender nicht nur der modernen französischen, sondern überhaupt der modernen Skulptur.

Wie in den Adern jedes Franzosen romanisches Blut mit keltischem gemischt ist, so könnte man die französische Kunstgeschichte, insbesondere seit der Renaissance und noch mehr seit den Tagen Ludwig XIV., als eine ewige Wechselwirkung zwischen römischer Tradition und nordischer Freiheitsliebe, zwischen klassischem Schönheitsdurst und keltisch-germanischem Individualisierungsbedürfnis auffassen. Um 1800 schien der Sieg endgiltig den Klassizisten zugefallen zu sein. Aber schon kurz darauf sprengte Géricault die engen Fesseln, die die Akademie dem künstlerischen Schaffen angelegt hatte, und leitete die romantische Bewegung in der Malerei ein, die in den Meisterwerken von Delacroix ihren Gipfelpunkt erreichte. In der Bildhauerei ging die Entwickelung etwas langsamer vor sich, führte aber auch zum Triumph der neuen Richtung.

François Rude, der Ofensetzerssohn aus Dijon, der hier zum Befreier wurde, ist selbst zeitlebens nicht frei vom Banne der Antike gewesen. Sein erstes Werk war ein „Theseus, der einen Wurfstein aufliest". Als ihm während seines zwölfjährigen freiwilligen Exils in Belgien ein monumentaler Fries für das Schloss Tervueren aufgetragen wurde, wählte er die Jagd des Meleager und die Geschichte des Achilles. Nach Paris zurückgekehrt, nahm er sofort einen Merkur in Angriff. Und bei seinem Tode hinterliess er als künstlerisches Testament, an dem er die letzten Lebensjahre ohne Rast gearbeitet hatte, einen Eros, der nach seinen Intentionen einen Auszug aus der Platonischen Philosophie, den „Geist inmitten der Materie" darstellen sollte, und eine Hebe, auf deren Sockel er die Namen seiner Lieblingsdichter Ovid, Virgil und Catull gegraben hatte. Waren es unauslöschliche Eindrücke von der Akademie her, die ihn immer wieder auf diese Bahn trieben? Ich glaube nicht: denn er selbst fand genug herbe

Worte für die „Nachtreter der Antike". Eher war es die andauernde Beschäftigung mit den alten Schriftstellern und mit Dante, auf die er sich, um die versäumte Schulbildung nachzuholen, mit Feuereifer geworfen hatte. Gewiss finden wir in allen diesen Werken hie und da die Klaue des Löwen, aber wirklich zu erwärmen vermögen sie uns ebensowenig wie die eines Pradier. Und wie frostig wirken erst seine religiösen Arbeiten, die Taufe Christi in der Madeleine und die Kreuzigung in Saint Vincent de Paul in Paris! Nein, den echten Rude dürfen wir nicht hier suchen. Glücklicherweise wurde diese eine Seele, die in ihm wohnte, durch eine andere ergänzt, die die Natur inbrünstig verehrte. Da, wo er sich dieser ohne Rückhalt hingab, entstanden die Werke, in denen er dauernd fortleben wird, sein Riesenrelief vom Triumphbogen und seine unvergleichlich lebensvollen Standbilder.

Die Ueberlieferung, dass Rude ursprünglich den ganzen Arc de l'Etoile hätte ausschmücken sollen, ist jetzt widerlegt worden. Das Ministerium hatte von vornherein sechs Künstler damit beauftragt. Allerdings mag Thiers dem Künstler einmal vertraulich gesagt haben, dass er ihn lieber allein alles ausführen sähe, und so die Veranlassung zu den vier Skizzen gewesen sein, die jetzt im Louvre aufbewahrt werden. Sie sind durchaus nicht einwandsfrei, allein wer sagt uns, dass Rude die anderen drei nicht ebenso umgestaltet und vervollkommnet hätte wie die eine, die er verwirklichen durfte? Wieviel einheitlicher und grossartiger wäre das Werk dann geworden! Denn um wieviel überragt „der Auszug der Freiwilligen" die Werke der Mitarbeiter! Seit den Tagen Pugets, des von Rude vielbewunderten Meisters, war kein Werk von so ungestümer, fortreissender, unwiderstehlicher Bewegung geschaffen worden. Wir sehen sechs Männer vor uns, aber wer denkt vor dem Relief daran, sie zu zählen? Alle, alle kamen, alle folgen dem dröhnenden, durchdringenden Rufe der verkörperten Marseillaise. Aux armes, citoyens! Der Départ ist des Meisters berühmtestes und volkstümlichstes Werk. Und trotzdem, ich kann mir nicht helfen, ist etwas Fremdes darin. Ich glaube, nur ein Franzose kann vor ihm zu einem vollkommenen Genuss gelangen. Stört uns der allzu weit geöffnete Mund der Kampfesgöttin, für die Madame Rude als Modell „immer lauter" schreien musste, oder ihre allzusehr gespreizten Beine: finden wir in der Haltung des Haupthelden eine Spur von Theatralik? Genug, irgend etwas erscheint uns zuviel. Natürlich sind wir himmelweit entfernt von der Kritik seines Rivalen David d'Angers, der die „Grimassen schneidende Leidenschaft lächerlich" und das Gesicht der Kriegsgöttin „scheusslich" fand. Auch über das „widersinnige" halb römische, halb gallische Kostüm — wieder ein Zugeständnis an den Klassizismus! — setzen wir uns heute hinweg, wenn wir auch de Fourcaud zugeben müssen, dass der Szene dadurch das Spezifisch-Französische genommen worden ist und sie eher an die Thermopylen als an die Ereignisse von 1792 gemahnt.

Von den Standbildern treten, wenn wir von dem wenig besuchten General Bertrand in Châteauroux an der Bahn nach Limoges absehen, besonders vier hervor: der Godefroy Cavaignac des Pariser Montmartrefriedhofes, der erwachende Napoleon von Saint-Fixin bei Dijon, der Geometer Gaspard Monge in Beaune und der Marschall Ney in Paris. Sie alle stammen aus den Jahren 1847—53.

Das Grabmal Cavaignacs zeigt uns den Meister auf seiner vollen Höhe; es ist, wenn nicht sein schönstes, so sicher sein schlichtestes und ergreifendstes Werk. Auf einem mächtigen Marmorblock, dessen Vorderseite in grossen Lettern die einfache Inschrift „A Godefroy Cavaignac" zeigt, liegt der Tote lang ausgestreckt in seinem Leichentuch. Nur der Kopf, ein Teil der Brust und die rechte Hand sind frei. Die Feder, auf der diese ruht, und der daneben liegende Degen verkünden das Lebenswerk des unbescholtenen Republikaners, der als Publizist wie als Krieger unerschrocken für die Freiheit gekämpft hat. Alle Allegorie, alle Künstelei, alle akademischen Reminiscenzen sind verschwunden, die Statue ist einfach, kraftvoll und wahr wie die wundervollen „gisants" der Königsgräber in Saint-Denis. Von dem Napoleon, für den Rude einstmals als der „Phidias eines zweiten Alexander" (!) gepriesen wurde, lässt sich dies nicht sagen.

Dieses Denkmal war vom Hauptmann Noisot, einem Veteranen der grossen Armee und des „heiligen Bataillons" der Insel Elba, für seinen Park in Saint-Fixin bei Dijon bestellt worden. Auf dem Felsen von Sankt Helena, die Stirn mit dem Lorbeer geschmückt, ruht der Kaiser. Sein Weltreich ist zertrümmert, mit gebrochenen Flügeln liegt der Adler, dessen Sturz in der Luft eine donnernde Furche zog, wie Viktor Hugo singt, zu seinen Füssen, angekettet ist der Degen Friedrichs des Grossen, den er trug. Aber er selbst, der Held, erwacht aus dem Schlummer für die Nachwelt, noch sehen seine Augen nicht das äussere Licht, aber das innere Licht erleuchtet seine Stirne. Ist das plastisch überhaupt darstellbar, musste der Künstler nicht an dieser sonderbaren Verschmelzung von Allegorie und Wirklichkeit scheitern? Viele meinen, er habe die Schwierigkeiten siegreich überwunden, ich muss denen beipflichten, die das Werk für im Grunde verfehlt halten. In der wundervollen Umgebung bleibt das Bronzeoriginal allerdings nicht wirkungslos, aber es ist eben diese Opern-

szenerie, und es sind die mächtigen historischen Associationen, eine unwillkürliche Vive-l'Empereur-Stimmung, die diese Wirkung ausüben. Tritt man dagegen vor das Modell des Louvre, so bleibt man völlig kalt, oder vielmehr es ergreift einen dasselbe aus Bewunderung und Unbehagen gemischte Gefühl wie vor der Jeanne d'Arc. Auch bei dieser hat Rude Unmögliches versucht, er hat das Hören innerer Stimmen versinnlichen und zugleich das Hirtenmädchen und die Heldenjungfrau darstellen wollen. Aber der Ausdruck des Gesichts und die Haltung der Hand bleiben für den unverständlich, der des Bildhauers Absichten nicht kennt, und der Harnisch, den er neben das Hirtenmädchen gestellt hat, ist ein recht billiges Requisit.

Man hat für den wichtigsten Zug in Rudes Schaffen die charakteristische Bewegung erklärt. Dies trifft ganz besonders für seine Statue des Marschalls Ney zu, die auf dem Carrefour de l'Observatoire zu Paris steht, an derselben Stelle, an der der Held von Jena, Friedland und Waterloo erschossen wurde. Ney ist der französische „Marschall Vorwärts", und dieses „En avant", dieses unwiderstehliche Vorwärtsdrängen ist es, das Rude hat wiedergeben wollen. „En avant", ruft mit donnernder Stimme der weitgeöffnete Mund; wie vom Sturme getragen schnellt der ganze Körper nach vorn. Das Charakteristischste aber ist der den Säbel schwingende Arm, dieser in der Armee legendär gewordene Arm des Marschalls Ney, der den Rhythmus der ganzen Gestalt zusammenfasst. „Niemals", sagt Gonse, „hatte die Kunst des Bildhauers mit dieser Bestimmtheit das so gefürchtete Problem des Körpers in der Bewegung anzugreifen gewagt; und sofort hat Rude seine äussersten Grenzen erreicht, indem er dem Metall die Flamme des Lebens mitteilte". Vielleicht muss man auch hier Franzose sein, um von dem Denkmal ganz hingerissen zu werden, bei aller Bewunderung hat man auch hier das Gefühl eines kaum merklichen und doch empfindlichen Zuviel. Jedenfalls stelle ich den Monge in Beaune noch weit höher. Das ist vielleicht die ausserordentlichste Statue des ganzen neunzehnten Jahrhunderts. Wie dieses prachtvolle Gelehrtengesicht lebt, wie die feinen Lippen sich zu bewegen scheinen, wie die Hand ganz deutlich geometrische Figuren in die Luft zeichnet! Das leider so abgedroschene Wort „sprechend", hier ist es wirklich am Platze!

Rude ist ein Mann der Uebergangszeit, in dem sich vielerlei Einflüsse, günstige und ungünstige, kreuzen. Nicht jedes seiner Werke ist ein Meisterwerk, aber sein Cavaignac und sein Monge machen ihn zu einem der ersten, vielleicht dem ersten modernen Schöpfer von Bildnisstatuen.

* * *

Rude war 1784 geboren, Jean-Baptiste Carpeaux kam 1827 im äussersten Norden Frankreichs, in Valenciennes zur Welt. Fast anderthalb Menschenalter liegen demnach zwischen den beiden Künstlern. Kunstgeschichtlich aber ist der Zwischenraum viel geringer. Während Rude erst kurz vor 1850 den Höhepunkt seines Schaffens erreichte, fallen die Meisterwerke von Carpeaux in die Jahre 1866—69. So erscheint er als sein unmittelbarer Nachfolger. Als seinen Schüler kann man ihn kaum bezeichnen, da er nur wenige Monate in seinem Atelier gearbeitet hat und da er mit Ausnahme eines Jugendwerkes, des sichtbar unter dem Einflusse „des neapolitanischen Fischerknaben" entstandenen jungen „Fischers mit der Muschel", kaum ein Werk geschaffen hat, das unmittelbar an den Meister erinnert. Wie Rude stammte er aus ärmlichen Verhältnissen — sein Vater war Maurer — und hatte er fast keine Schulbildung genossen; wie jener suchte er das Versäumte später mit verdoppeltem Eifer nachzuholen. Allein er hat bei weitem nicht in dem Masse gegen den Einfluss der Akademie zu kämpfen gehabt. Bereits sein erstes Werk, ein für einen Privatmann in Valenciennes ausgeführtes grosses Basrelief: „Die heilige Allianz", ist völlig modern. Ihm wäre es nie in den Sinn gekommen, die Vertreter der Völker „Français, Anglais, Belge, Russe ou Germain", wie es in dem Liede Bérangers heisst, in ein römisches Gewand zu stecken. Modern ist auch sein Empfang Abd-el-Kaders durch Napoleon III., den er im Salon von 1853 ausstellte. Und als er als Pensionär der Villa Medici in Rom angekommen war, waren seine ersten Arbeiten die Büste eines „schmollenden Kindes" und die Büste eines schönen Mädchens aus dem Volke, die sogenannte „Palombella". Aber entging er dem Einfluss der Antike trotz aller Bewunderung für sie fast ganz, so schien der Einfluss eines andern Gewaltigen für ihn verhängnisvoll werden zu sollen. Ebenso mächtig wie zu dem Volksleben des Ghetto zog es ihn zu der sixtinischen Kapelle. Man betrachte seine Zeichnungen aus dem Ende der fünfziger und dem Anfang der sechziger Jahre, sie sind völlig im Geiste Michelangelos empfunden. Man vertiefe sich in die Gruppe des „Ugolino", die er im Jahre 1862 einsandte und die jetzt in Bronze den Tuileriengarten schmückt; aus jedem Muskel, aus jeder Bewegung spricht das Studium des grossen Florentiners. Ja noch bei der grossen Gruppe des Pavillons der Flora „Das kaiserliche Frankreich bringt das Licht in die Welt und schützt den Ackerbau und die Wissenschaften" ist nicht nur die Gesamtanordnung, sondern sind auch die beiden Figuren links und rechts nicht wörtlich, aber in einer auch dem Laien sofort in die Augen springenden Weise den Medicäergräbern entlehnt.

Aber dieses Werk ist nicht nur das letzte in dieser Reihe, sondern es zeigt auch die völlige Befreiung des Künstlers. Das Basrelief der „Flora mit ihren Kindern“ steht ebenbürtig neben seinen beiden berühmten Hauptwerken, dem „Tanz“ vor der Oper und den „vier Weltteilen“.

Carpeaux hat nicht nur in der rhythmischen Bewegung, sondern auch in der malerischen Auffassung der Plastik das Aeusserste erreicht. Um dies recht zu erkennen, muss man seine ersten Skizzen betrachten. Wie die Impressionisten unter den Malern geht er völlig von den Massen aus. Nicht die Linien, sondern die Verhältnisse von Relief und Vertiefung, von Licht und Schatten bestimmen seine Kompositionen. Diese ersten Skizzen sind im Grunde weiter nichts als Durcheinander von Thonklecksen, aus denen nur das geübte Auge das künftige Werk zu entziffern vermag. Aber nur bei einer solchen Art Arbeit konnte diese eminent dekorative Wirkung, dieser Eindruck der vollsten Lebenswahrheit erzeugt werden. Diese Flora sitzt nicht nur unter ihren Kindern, sondern spielt wirklich mit ihnen, diese nackten Mädchen posieren nicht vor dem Zuschauer, sondern wirbeln in höchster Ausgelassenheit um den jugendlichen Gott des Tanzes herum, diese vier Frauen drehen wirklich die Weltkugel. Man schliesse die Augen, wenn man eine dieser Gruppen angesehen hat, und man wird erstaunt sein, die Figuren noch auf demselben Flecke zu finden, wenn man die Augen wieder öffnet. Und dazu kommt nun diese überströmende, kraftvolle und ewig gesunde Sinnlichkeit bei Carpeaux, diese allen Dunkelmännern verhasste Freude an üppiger, prächtiger Nacktheit. Es war kein Wunder, dass die Tanzgruppe vor der Oper nicht nur im bildlichen Sinne Ströme von Tinte fliessen liess, sondern dass ein verführter Thor sie wirklich mit einer Tintenflasche fast ruinierte. Man hat bei diesen von schelmischen Grübchen belebten lachenden Gesichtern, bei diesen kräftigen, vollen und doch graziösen Gliedmassen, bei dieser Epidermis, die man betasten möchte, um das warme Blut darunter pulsieren zu fühlen, an Clodion gedacht. Aber dessen entzückende Figuren erinnern doch immer etwas an die gepuderten Schönheiten des 18. Jahrhunderts; Carpeauxs Mädchen sind urwüchsiger, unbändiger, gesunder. Eher wird man an Rubens erinnert. Als keusch kann man sie freilich nicht in Anspruch nehmen, aber wo ist bei Rubens die Keuschheit zu finden? Wer denkt überhaupt an so etwas, wenn er dieses wie von der Natur geschaffene Meisterwerk vor sich hat? Bakchische Lebensfreude, Selbst- und Weltvergessenheit ist darin; wer etwas anderes finden will, wird vergeblich suchen. Wer aber meint, dass die Gruppe wohl wundervoll sei, aber nicht vor die Oper passe, der lese das, was der Architekt Garnier selbst darüber gesagt hat.

Die Stelle, an der er steht, und die Kämpfe, die um ihn ausgefochten worden sind, haben den „Tanz“ zu dem bekanntesten und volkstümlichsten Werke des Künstlers gemacht. Die Gruppe vom Brunnen des Observatoire ist aber mindestens ebenso bedeutend. Die vier Weltteile, eine graziöse Europäerin, eine gedrungene Chinesin mit langem Zopf, eine dicklippige, kraushaarige Negerin und eine Indianerin, drehen um eine ideale Axe die mit dem Zeichen des Tierkreises geschmückte durchbrochene Himmelskugel, in deren Mitte wir den Erdball erblicken. Jede der vier Figuren ist in Ausdruck, Modellierung, Haltung und Bewegung ein Meisterwerk, das Bewundernswerteste aber ist, wie jede völlig individuell und von der anderen gänzlich verschieden ist und doch eine vollkommene Harmonie entsteht. Gänzliche Freiheit im einzelnen und volle Monumentalität sind selten so gepaart gewesen.

Carpeaux ist aber auch einer der grössten Porträtbildhauer des Jahrhunderts. In dem neuen Saale des Louvre hat man jetzt neben den Büsten in Marmor und Bronze eine grosse Anzahl von Originalmodellen aufgestellt. Es mag sein, dass Carpeaux in der Schärfe der Charakteristik nicht ganz an Houdons Voltaire oder an Rodins Dalou und Laurens heranreicht. Aber sein Garnier, dieser schmale, knochige, ganz von innerem Feuer verzehrte Künstlerkopf, sein Géròme, sein Bruno Chérier kommen ihnen so unendlich nahe, dass solche Rangabstufungen fast vermessen erscheinen. Und dann ist Carpeaux doch wohl noch vielseitiger als Rodin. Wer weiss, ob diesem das liebenswürdige, geistreiche und feine Gesicht eines Alexander Dumas so gelegen hätte! Und daneben welch' köstliche Frauenbildnisse! Er hat fast ausschliesslich Damen der Gesellschaft im ausgeschnittenen, mit Blumen geschmückten Ballkleide porträtiert. Diesen als Plebejer geborenen Künstler erfüllte ein unwiderstehlicher Durst nach höfischem Leben, Adel, Luxus und Pracht, ein Durst, der sich manchmal auf eine recht parvenumässige Art äusserte — seine grösste und vielleicht seine einzige Schwäche. Bald sind seine Frauen gretchenhaft anmutig, bald sind es heitere, lebenssichere Weltdamen, bald stolze, ihrer Reize bewusste Schönheiten, immer aber haben sie etwas Bestrickendes. Die ganze heitere Gesellschaft des zweiten Kaiserreichs scheint in ihnen wieder aufzuleben. Carpeaux war nicht nur ein Darsteller vollsaftigsten Lebens, sondern auch ein delikater Charmeur. Mag man andere Bildhauer kritisch noch höherstellen als ihn, kaum einen wird man so lieben.

Walther Gensel.

Die Madonnendarstellung bei den Florentiner Marmorbildnern und Andrea della Robbia.

DONATELLO und Luca gebührt in gleichem Masse das Verdienst, den Sinn, dem die Darstellung der Madonna im modernen Geiste entsprang, erkannt zu haben und das Bedürfnis nach der künstlerischen Wiedergabe derselben in vollendetster Weise befriedigt und weiter angeregt zu haben. Durch ein halbes Jahrhundert wird dadurch in Florenz und von dort aus fast in ganz Italien die Madonna, im Relief wie im Bild, in den Mittelpunkt der künstlerischen Darstellung gerückt. Um der Nachfrage danach einigermassen gerecht zu werden, um selbst den wenig Bemittelten die Anschaffung eines solchen Kunstwerkes zu ermöglichen, kam man darauf die in Marmor, Bronze oder Thon ausgeführten Originale durch Stückgüsse oder Thonabdrücke nachzubilden, diese reich zu bemalen und, ähnlich wie die Originale, in Tabernakel einzurahmen. Solche Stucknachbildungen sind, obgleich sie bis vor wenigen Jahren fast ganz unbeachtet blieben und der Zerstörung ausserordentlich ausgesetzt waren, doch noch mehr als tausend erhalten; sie müssen zu vielen Tausenden die Altäre der Hauskapellen, die Zimmer der Paläste, der Villen und Häuser der einfachen Bürger wie die Tabernakel und Ecken der Strassen in Florenz und im Florentinischen geschmückt haben. Selbst im Inventar des Lorenzo dei Medici finden wir in den Villen verschiedene solcher Madonnenreliefs in Stuck aufgeführt, die nicht einmal sehr viel niedriger bewertet sind als die Originale. Diese Stuckreliefs haben für die Kunstgeschichte eine besondere Bedeutung gehabt. Anfangs stand man ihnen, wie der alte Katalog des Kensington Museums beweist, fast ratlos gegenüber; allmählich haben wir sie aber dem grössten Teil nach, namentlich soweit sie von hervorragenden Künstlern herrühren, auf ihre Meister bestimmen können, und mit ihrer Hilfe ist es uns geglückt, nicht nur die Werke einer Reihe von Bildhauern sehr zu bereichern, kritisch festzustellen und sie in ihrem Zusammenhang besser zu verstehen, sondern auch verschiedene Künstler neu in die Kunstgeschichte einzuführen.

Donatellos unmittelbare Nachfolger, von denen wir gerade vorwiegend Madonnenreliefs besitzen, — wohl weil sie den Anforderungen gerecht werden mussten, die Donatello selbst nur teilweise befriedigen konnte, — stehen so stark unter dessen Einwirkung, dass sie bei ihrer mässigen Begabung oft eigentümliche und zum Teil recht unerfreuliche Umbildungen der Vorbilder ihres Meisters geben. Bald ist der ernste kummervolle Zug in der Mutter zu schwächlicher Sentimentalität entstellt, bald hat Donatellos rein menschliche Auffassung des Kindes die ganze Gruppe bestimmt, die dann einen noch stärker genrehaften und selbst derb realistischen Charakter dadurch erhält, dass meist eine Reihe von Engeln, den ausgelassenen Putten Donatellos nachgebildet, als Gespielen dem Christkind beigegeben ist. Der Art sind die Madonnen des Agostino di Duccio (die Marmorreliefs im Museo dell' Opera und in der Kirche zu Anvilliers, sowie ein Stuckrelief im Berliner Museum) und die kleinen Bronzereliefs Bertoldos, die aus der Zahl der meist namenlosen Nachfolger Donatellos fast allein eigenartig und bedeutend herausragen. Ein älterer Mitarbeiter Donatellos, Michelozzo di Bartolommeo, bleibt in seinen Madonnenreliefs, deren uns neben den Madonnen in den Grabdenkmälern bis jetzt etwa ein halbes Dutzend wieder bekannt geworden sind, der früheren Art des Künstlers treu in der ruhigen geschlossenen Haltung, in der ernsten Auffassung, in den edlen

Bertoldo, Madonna mit Engeln.
Kleines Bronzerelief im Louvre.

Desiderio, Maria mit dem Kind.
Marmorrelief im Museum zu Turin.

Gestalten. Die ebenmässige Schönheit der Formen und das klassische Hochrelief sind Michelozzo eigentümlich; er blieb darin wohl nicht ohne Einwirkung von Ghiberti, dessen Gehilfe er anfangs war, und später von seinem jüngeren Freunde Luca della Robbia, mit dem er gleichfalls wiederholt zusammenarbeitete.

Neue Bahnen wies ein anderer Künstler, den man unter den Schülern Donatellos nennt, unter dessen Einfluss er jedenfalls gross geworden ist, Desiderio da Settignano. Durch ihn vollzieht sich die Verwandlung des Madonnenbildes in ein schlichtes Bild von Mutter und Kind.

Desiderios besondere Begabung für das Individuelle und für lebhafte Bewegung, sein eigenster Zauber in der Darstellung der Jugend, in der ja das Individuelle sich am frischesten und natürlichsten und in steter Veränderung darstellt, kommen in seinen Jungfrauen und Kindern, in seinen Madonnenreliefs zur glücklichsten Erscheinung. Durch den Vergleich mit dem Tondo im Grabmal Marsuppini lassen sich etwa ein halbes Dutzend Madonnen, sämtlich in ganz flachem, malerischem Relief und von vollendeter Durchführung, sowie eine kleine Thongruppe im Kensington Museum als Werke Desiderios nachweisen. Die Gruppe zeigt noch die ausgelassene Heiterkeit des Kindes, wie wir sie am Cherubimfries der Pazzikapelle bewundern, verbunden mit einer Natürlichkeit und Grazie in Haltung und Bewegung, die nur Desiderio eigen ist. In den Reliefs ist die Aeusserung dieser naiven Lebensfreude nicht so laut, dem heiligen Motiv zuliebe; aber der lebendige, heitere Sinn, das Gefühl innigen Glückes und unzertrennlicher Zusammengehörigkeit spricht aus jeder dieser Gruppen, in denen Mutter und Kind stets in neuer Weise einander herzen und küssen.

Ganz in den Bahnen Desiderios geht sein Altersgenosse Antonio Rossellino, von dem uns zahlreiche Madonnenreliefs in Marmor, wie als Thonmodelle und in Stucknachbildungen erhalten sind. Aeusserlich unterscheiden sie sich durch ihr höheres, wenn auch gleichfalls ganz malerisch behandeltes Relief; statt der nervösen nur mühsam verhaltenen Lebendigkeit von Desiderios Mutter und Kind haben sie bei Antonio eine gewisse Behäbigkeit; aus ihren volleren Formen spricht die Liebe und das Glück des Beisammenseins eine ruhigere, aber nicht weniger deutliche Sprache. Geschmack und Schönheitssinn sind auch von seinen Kompositionen unzertrennlich.

Die Madonnenkompositionen des Benedetto da Majano, in Reliefs wie in grossen und kleinen Gruppen gleichfalls häufig, bilden den Abschluss dieser eigenartigen Entwicklung der Madonnendarstellung. Die lieblichen individuellen Gestalten von Mutter und Kind haben bei ihm etwas Bescheidenes, Schüchternes; ein stilles Glück, eine Beschaulichkeit und eigentümlich gemütvolle Stimmung, die an deutsche Kunstwerke der gleichen Zeit erinnern, liegt über der Gruppe in fast allen diesen Kompositionen Benedettos. In seiner letzten Zeit steigert sich diese Stimmung sogar zu einer gewissen schwärmerischen oder sentimentalen Empfindung, mit der eine stärkere Verallgemeinerung der Formen und des Ausdruckes Hand in Hand geht.

Die übrigen toskanischen Marmorbilder dieser Zeit bringen nichts Neues und wenig Eigenes in ihren Madonnendarstellungen hinzu, selbst Mino da Fiesole und Matteo Civitale nicht. Mino, der in der

unmittelbaren Nachbildung der Natur, im Bildnis, so frei und charaktervoll arbeitet, ist in seiner Komposition befangen und oft selbst maniriert. Das zeigen auch seine zahlreichen Madonnenreliefs, in denen er sich namentlich an Desiderio anschliesst, oft lieblich und graziös, aber niemals ganz frei oder eigenartig. Der Lucchese Matteo Civitale ist in seinen wenigen Madonnen, Reliefs und Statuen, nüchtern und ohne Reiz. Die übrigen, wie Francesco di Simone, der ihm verwandte sogenannte Meister der Marmormadonnen, von dem Dutzende von Madonnenreliefs neben einigen kleinen Büsten erhalten sind, Matteo Rosselli u. a. sind stets befangen und abhängig, am meisten von Antonio Rossellino.

Agostino di Duccio, Madonna mit Engeln.
Marmorrelief im Museo dell' Opera zu Florenz.

Der Künstler, auf den die meisten plastischen Madonnendarstellungen der letzten Jahrzehnte des Quattrocento zurückweisen, Andrea della Robbia, hat die Traditionen seines Onkels Luca, dessen Schüler und langjähriger Mitarbeiter er war, bis in das Cinquecento hinein hochgehalten. Die Beliebtheit, deren sich Lucas Madonnenreliefs erfreuten, übertrug sich auch auf Andreas Arbeiten, als dieser nach Lucas Tode die Werkstatt übernahm, die noch über seinen Tod im Jahre 1525 hinaus von seinen Söhnen fortgesetzt wurde. In schlichten Einzeldarstellungen wie in reicheren Altären und Lunetten, in denen die Madonna von Engeln und Heiligen umgeben ist, hat Andrea die heilige Mutter mit dem Kind in zahlreichen Bildwerken verherrlicht. Von Stucknachbildungen ganz abgesehen, die von ihm seltener vorkommen, lassen sich noch heute mehr als hundert solcher glasierter Thonreliefs in mittlerer Grösse und von grossem Umfange nachweisen; zur Zeit des Künstlers ist die Zahl zweifellos noch viel grösser gewesen.

Andrea war eine wenig eigenartige, weiche Natur, die sich seinem Lehrer aufs engste anzuschliessen suchte, dessen Mitarbeiter er fast durch ein Menschenalter gewesen war. Er ist daher Luca ganz besonders in seinen Madonnenreliefs so verwandt, dass er noch jetzt selbst von Spezialforschern vielfach mit ihm verwechselt wird. Die hauptsächlichen Unterschiede der beiden Meister in ihren Madonnen habe ich an einer anderen Stelle in folgender Weise herauszuheben gesucht: Maria hat bei Luca die ebenmässige Schönheit und Grazie seiner Gestalten in besonders hohem Masse. Regelmässig von einer individuellen Frauen- oder Jungfrauengestalt ausgehend, weiss Luca ihr doch einen bestimmten, hoheitsvollen Typus zu geben; daher wird auch das Verhältnis zum Kind, so zärtlich, so allgemein menschlich und mannigfach es ist, doch nie zum reinen Genremotiv. Die Kopfform ist ein volles Oval, die Züge sind von regelmässiger Schönheit, voll Anmut und Innigkeit des Ausdrucks; die Haare sind leicht wellig und aus dem Gesicht gestrichen, nicht selten mit einem Stirnband befestigt. Besonders schön sind die Hände mit den schlanken Fingern. Die Falten von Kleid und Mantel, der meist über den Kopf gezogen ist, sind gross und einfach, aber stets von der Bewegung bedingt. Das Christkind, ein schönes Kind im zweiten Jahre, ist von feinen Proportionen, kräftig, aber nicht zu voll und ohne Ueberladung mit Detail, von grossem Liebreiz und kindlicher Innigkeit im Ausdruck, in grösseren Kompositionen regelmässig segnend zur Gemeinde gewandt, in den kleineren Madonnenreliefs in mannigfachster Weise sich zärtlich zur Mutter wendend oder sich an sie anschmiegend. Andreas

Gestalten kommen unmittelbar von seinem Meister her; er wiederholt sie auf seine Weise, unter seiner Hand werden sie einförmiger und typischer. In seinen Madonnen ist Maria, regelmässig sitzend, von hübscher, jugendlicher Bildung und anmutigen Zügen; der Mantel ist nach Frauenart über den Kopf gezogen und vorn halb offen, um das gegürtete Kleid zu zeigen; die Falten sind weniger gross gehalten und gehen mehr in kleine Details; das Kind ist fast immer nackt, fetter als bei Luca, mit grossem Kopf und auffallend kurzen Beinen und hat, wenn es steht, die eine Hüfte weit herausgestemmt. Die Komposition ist fast immer eine genrehafte, aber trotzdem weniger fein der Natur abgelauscht und weit weniger mannigfach als bei Luca. Ist die Verteilung im Raume schon ohne die geniale Erfindung seines Lehrers, so geht ihm in der Einrahmung der architektonische Sinn ganz ab und fehlt ihm das feinere Verständnis selbst in der Nachahmung der Motive Lucas, dessen malerischen Sinn er ebenso wenig geerbt hatte. Eine eigentümliche Verschiedenheit beider Künstler ist die Vorliebe Lucas, das Kind der Natur entsprechend links von der Mutter zu stellen, während Andrea es rechts hinstellt. Dies ist den Künstlern so zur Gewohnheit geworden, dass unter ihren fast zahllosen Madonnenkompositionen sich nur ganz wenige Ausnahmen davon finden; selbst bei der Anbetung des Kindes sehen wir regelmässig die gleiche Stellung.

Desiderio, Maria mit dem Kind.
Thonstatuette im South Kensington Museum.

Die Madonnendarstellungen Andreas zeigen in dem Zeitraum von fast fünfzig Jahren, über den sie sich verteilen, nur eine geringe Entwickelung, und zwar keineswegs zu ihrem Vorteil. Seine frühesten Arbeiten sind die frischesten; die Gestalten sind hier noch individuell und von grosser Anmut, die Gewandung ist reich und geschmackvoll, der Ausdruck ist der einer stillen Glückseligkeit, in der Mutter und Kind ganz in einander aufgehen. Später wird die Komposition bewegter, die Gewandung unruhiger, um schliesslich in nüchterner Wiederholung derselben halb erstarrten Formen und konventionellen Typen auszuarten.

Wilhelm Bode.

Vittore Pisano.

VITTORE PISANO nimmt unter den Künstlern des Quattrocento eine eigenartige Stellung ein. Sein Leben ist ein Wandern; er beginnt im Norden der Halbinsel seine Arbeit, wird dann auf jedem Fürstenschloss begehrt, bis er schliesslich im Neapler Süden anlangt. Seine Geschichte ist mit derjenigen der Fürsten seiner Zeit so eng verknüpft, dass seine Biographie unwillkürlich zu einer Dynastenchronik auswächst. Mit jungen Jahren schon als Maler hochgefeiert, bieten ihm die Adriastadt und der Papst die vornehmsten Aufträge an, die sie zu vergeben haben. Diese Thätigkeit in Venedig und Rom ist aber nur der bescheidene Anfang seiner von heller Fürstengunst umstrahlten Künstlerfahrt. In Ferrara, Mantua, Pavia, Rimini und Neapel darf er als familiaris neben den Grossen an der Tafel sitzen. Der Glanz des orientalischen Concils in Ferrara, das stark bewegte und feingestimmte Hofleben in der königlichen Parthenopeia haben seine Augen mit vollen Lichtern gesättigt. Nur an einer Stadt ist er zeitlebens vorbeigegangen, wohin kein Fürst ihn rief, wo er Mächtigere zu scheuen hatte — Florenz. Wir sind gewohnt, das Werden der Quattrocentokunst mit dem Wachstum des künstlerischen Bewusstseins in Florenz zu identificieren. Das ist ein Unrecht, in das wir, von Vasari verführt, immer wieder hereingeraten. Wir dürfen über Masaccio und Donatello Vittore Pisano nicht vergessen.

Vittore Pisano. Der hl. Michael.
Fresko (Ausschnitt). Verona, San Fermo.

Vittore ist nicht, wie sein Name glauben machen könnte, Toskaner. Möglich, dass sein Vater, wie Balduccio, aus Pisa nach Oberitalien gewandert ist und daher der Sohn auch noch das geographische Patronymikum übernahm. Vittore stammt aus der Stadt oder doch jedenfalls aus der Provinz Verona. Zwar ist der cartellino auf dem einst beim Conte del Pozzo, heute in Berlin befindlichen Madonnenbilde, wie Hugo von Tschudi nachgewiesen, gefälscht, nach welchem Vittore aus San Vi(gilio) am Gardasee stammen soll; aber sein Inhalt mag eine berechtigte Tradition aussprechen. Jedenfalls redet der Veroneser Guarino in seinem Hymnus auf Vittore diesen als Landsmann an. In Verona finden wir ihn auch am frühesten als Maler thätig; er hilft das Grabmal des 1420 gestorbenen Brenzoni in San Fermo schmücken, wo er in die Zwickel die Verkündigung und darunter die beiden Gestalten der Heiligen Michael und Georg malt. Schon hier sehen wir ihn im sicheren Besitz jener neuen Formensprache, die, vom gotischen Kanon sich — wenn auch zögernd — lösend, die körperliche Klarheit und Wahrhaftigkeit der Erscheinung innerhalb eines perspektivisch eroberten und genrehaft ausgestatteten Raumes darstellt. In dem hl. Michael, der neben Georg der Lieblingsheilige jener oberitalienischen Gewaltherrscher war, da in diesen Gestalten Rittertum und Frömmigkeit sich verbanden, dürfen wir wohl einen der edlen Fürstensöhne (etwa der Scaliger), porträtiert sehen, mit denen der junge Künstler schon damals verkehren durfte. Die hohe Gestalt, deren schlanker Wuchs von dem Kettenpanzer nicht versteckt wird, das edle von reicher Lockenfülle umwallte jugendliche Antlitz machen die Annahme dieser versteckten Huldigung sehr wahrscheinlich.

Kurz darauf, spätestens 1424, wird Vittore nach Venedig berufen, um neben dem ebenfalls aus der Ferne herbeigeholten Gentile da Fabriano den grossen Ratssaal des Dogenpalastes zu schmücken. Nachdem Guariento (der ebenfalls kein Venezianer, sondern Paduaner war) schon 1365 die Stirnwand des Saales mit einer Krönung der Jungfrau geschmückt hatte, durfte man für die Längswände einen weltlichen, und zwar lokal historischen Stoff wünschen. Es gab keine Geschichte der Vergangenheit, die mit mehr Ruhmestiteln für die Stadt und ihren Dogen verbunden war als die Begegnung des Kaisers Barbarossa mit Papst Alexander III. vor dem Portal von San Marco, wo die weltberühmte Gegenrede: non tibi sed Petro — et mihi et Petro gewechselt wurde. Vittore erhielt den Auftrag, die Friedensvermittlung des von den Venezianern gefangenen Sohnes Barbarossas, Otto, darzustellen, der zu dem

Zwecke mit dem Gelöbnis etwaiger Rückkehr bei ergebnislosen Verhandlungen aus der Bleikammer freigegeben wurde. Das Bild ist leider nicht erhalten; schon am Ende des Jahrh. musste Luigi Vivarini das durch die Meeresluft corrodierte Fresko durch eine tela ersetzen, und auch diese fiel dem alles verheerenden Brand von 1577 zum Opfer. Aber wir haben — wie Wickhoff gezeigt — zwei Möglichkeiten, uns die Scene doch noch einigermassen vorzustellen. Der Codex Valardi im Louvre, der über 150 Zeichnungen von Vittores Hand enthält, zeigt auf Blatt 230 eine kleine Skizze, wie ein in grosser Ratsversammlung thronender Fürst einen Boten empfängt; die Anordnung dieser Scene ähnelt überraschend dem um 1530 gemalten Bild von Paris Bordone: der Fischer vor dem Dogen, das sicher auf Luigis und damit schliesslich auch auf Vittores Komposition zurückgeht. Ein letztes Vorbild aber, auch für Vittore, der auf der Reise von Verona nach Venedig Padua passieren musste, findet sich in der Felixkapelle des Santo dieser Stadt, wo Altichiero eine ganz ähnliche, wenn auch noch primitivere Ratssitzung gemalt hat. Altichiero ist der eigentliche Lehrer Vittores, den er auch in seinen späteren Werken nicht verleugnet; er verdankt ihm das höfische Kolorit seiner Darstellungen, die Verwendung der Architektur als füllender Kulisse, die intime Ausstattung der Wohnräume. Daneben wird für Vittore auch die entwickeltere, freilich mehr auf das flach Dekorative hinarbeitende Kunst seines Mitarbeiters Gentile bedeutsam, ja wenn man will, verhängnisvoll. Denn dessen farbenfrohe Palette feierte vor allem den bunten Schein des festlichen Lebens, ohne sich bei den ernsteren Fragen der Raumkunst und der Körperlichkeit aufzuhalten.

Zwei Einzelheiten werden aus dem venezianischen Fresko erwähnt, die noch einen weiteren Fingerzeig geben. Es enthielt u. a. das Portrait des späteren Dogen Andrea Verdramin († 1476), der damals, erst 27jährig, für den schönsten Mann Venedigs galt. Hier meldet sich also das gleichfalls von Altichiero ererbte physiognomische Interesse. Ferner lieferte Vittore hier einen ersten derben Streich im bizarren Genre. Ein Priester „verzerrte den Mund mit den Fingern derart, dass nicht nur die Kinder herzlich lachen mussten, sondern die ganze Gesellschaft angesteckt wurde."

Als Gentile, dem Ruf des Papstes folgend, nach der Vollendung seines „Seesturmes" Venedig verliess und nach Rom übersiedelte, empfahl er den Genossen seinem Gönner Filippo Maria Visconti, der ihn den Festsaal des paveser Schlosses mit Jagdscenen schmücken hiess Der Besuch des byzantinischen Kaisers stand bevor, und weder die Griselda-Novelle der mantuaner Trecentisten noch Gentiles vor 1422 gemalte Fresken genügten dem prachtliebenden Herrn. Hier muss Vittore recht eigentlich in seinem Element gewesen sein. Es gab für ihn nichts Schöneres als in den Zwinger herabzusteigen und die Prachtexemplare des herzoglichen Tierparkes — der im 15. Jahrhundert an den Höfen ebenso unerlässlich war wie im 18. die Porzellanfabrik — in den artigsten Situationen abzukonterfeien. Leider ist auch dieser Cyklus nicht erhalten.

1431 erfolgt dann auch für Vittore der entscheidende Ruf nach Rom. Eugen IV. wünschte die unter seinem Vorgänger Martin V. von Gentile unvollendet gelassenen Fresken des Laterans, in denen die Täuferlegende erzählt war, fertig gestellt zu sehen. Es war dringend wünschenswert, dass die Wände der zweiten Hauptkirche der ewigen Stadt mindestens ebenso farbig strahlten wie in Florenz jede kleine Kapelle. Die Römer müssen von Vittores Arbeit entzückt gewesen sein. Das elogium des Leonardo Dati sagte mit Rücksicht auf diese Arbeit: Pisanum ad sidera laudo, etiam ut Prometha vincat! Der Papst stellte ihm am Schluss zum Dank einen Freibrief durch ganz Italien aus, in dem er ihn „pictor familiaris" nennt. Das Hauptbild der Absis: Papst Martin umgeben von 10 Kardinälen, war von Gentile gemalt worden; die Täuferlegende mag wohl ganz auf Rechnung Vittores zu setzen sein. Vielleicht giebt uns der Schmuck des Baptisteriums in Urbino, das 1415 — also nur 15 Jahre früher — von den Brüdern Salimbene aus Sanseverino ausgemalt wurde, eine ungefähre Vorstellung von Vittores Arbeit. Jedenfalls wird hier wie dort der tragische Stoff im heiteren Stil der novellistischen Zeitchronik vorgetragen worden sein, ähnlich wie auch die scenischen rappresentazioni sich mit Vorliebe den Tanz der Salome in diesem Sinne aneigneten. Von Donatellos erschütternder Energie, mit der dieser die Tanzscene am Taufbrunnen in Siena aufgefasst hat, war in den Fresken des Laterans nichts zu spüren.

Auf der Rückreise von Rom nach Verona kehrte Vittore an demjenigen Hofe ein, der von da an eine Art Standquartier für den unruhigen Wandervogel bildete: Ferrara. Nicolo III war trotz aller Brutalität ein Freund der lettere ed arti; er hatte den berühmten Arzt und Historiker Michele Savonarola aus Padua, den Griechen Giovanni Maurispa und den Dichter Guarino aus Verona als Erzieher für seine Söhne Meliaduse und Lionello an seinen Hof beschieden. Wenn Vittore sich hier ebenfalls festhalten liess — er schenkte schon 1435 dem jüngeren Lionello zur Hochzeit mit Margherita Gonzaga ein Porträt Caesars —, so sollte er es nicht bereuen. Denn 1438 versammelten sich im Schloss der Este die Boten der morgenländischen und

abendländischen Kirche — darunter kein Geringerer als Johann VII Palaeologos selbst —, die über der gemeinsamen Türkengefahr das Trennende früherer Jahrhunderte vergessen hatten. Die Blätter in Vittores Skizzenbuch bekunden es, wie fleissig er damals die fremdländischen Boten, den Kaiser, die Tartaren- und Griechenphysiognomien gezeichnet hat.

Vielleicht ist in diese frühe ferraresische Zeit auch jenes bezaubernde Mädchenporträt zu setzen, das heute im salon carré des Louvre mit Recht einen Ehrenplatz einnimmt (Mus. IV. Tf. 105). Die französischen Forscher glauben in der Dargestellten die schon 1439 nach vierjähriger Ehe verstorbene Gattin Lionellos, Margherita Gonzaga zu erkennen; jedenfalls deutet die Vase mit den Zweigen auf dem linken Aermel auf die estensische Dynastie. Der Kopf ist streng ins Profil gestellt, um den Rhythmus der Abstufung des Gesichts zu der geschwungenen Kurve des Nackens gegensätzlich zu betonen. Das hochgebundene, stramm aus der Stirn gestrichene Haar soll die Kopfform möglichst wenig verdecken; die blanken Partien des Gesichts werden sogar nicht einmal durch die — wegrasierten — Augenbrauen unterbrochen. Der Blütenhintergrund mit den gaukelnden Schmetterlingen soll vielleicht den lieblichen Jugendtraum froher Hoffnungen symbolisieren, der die Jungvermählte beim Eintritt in die neue Sphäre umfing — er sollte nur zu bald ausgeträumt sein.

Auch das Porträt von Margheritas Gatten, Lionello, in gleicher Anordnung, mit dem gleichen Hintergrund, ist in der Morellischen Sammlung in Bergamo erhalten (Taf. 41). Der Besteller scheint dies Bild nicht so hoch eingeschätzt zu haben wie wir heute. Vasari wenigstens meldet folgende Anekdote. Als Vittore schon sechs Monate an diesem Bild arbeitete, sei Maestro Jacopo Bellini aus Venedig gekommen und habe ein besseres Bild zu malen versprochen. Thatsächlich räumte Vittore am 16. August das Feld und Jacopo blieb Sieger. So seltsam uns diese Geschichte anmutet, da bei uns Vittore als Porträtist einen Ehrenplatz einnimmt, Jacopo Bellini dagegen sich in allem andern, aber nie im Porträt ausgezeichnet hat, so löst sich das Rätsel, wenn wir das im Louvre hängende, dort Gentile da Fabriano genannte Madonnenbild (N. 171) für die hier in Frage kommende Arbeit des Venetianers ansprechen. Der hier dargestellte Stifter ist nämlich nicht Sigismondo Malatesta, wie der Katalog meint, sondern Lionello. Nun begreifen wir, dass die in höchster Feinheit ausgeführte, in reiche hell beleuchtete Landschaft gesetzte Madonna mit dem Stifter das Auge des Bestellers mehr bestach als die monumentalere, aber schlichtere Arbeit Vittores.

Immerhin scheint Vittore den Groll bald verwunden zu haben. Als Lionello 1444 zu einer neuen Ehe mit Maria von Aragon, der natürlichen Tochter Alphons V. von Neapel, schreitet, und eine rauschende viertägige Hochzeit mit Turnier und Jagd alle Ferraresen auf die Beine bringt, kann Vittore nicht im Schmollwinkel bleiben; eine Medaille feiert den gener regis aragonensis und zeigt auf dem Revers Amor, der den Löwen (Lionello) Liebeslieder singen lehrt. Im folgenden Jahr malt Vittore für Lionellos Lustschloss Bellosguardo (das Bellriguardo Tassos) ein Altarbild, zu dem wir wohl im Codex Valardi Blatt 165 die Zeichnung besitzen. Danach thronte die Madonna zwischen vier Heiligen, von denen sich drei, Georg, Antonius Abbas und Catarina noch bezeichnen lassen. Nun hängt in der National Gallery ein Bild Vittores, die Heiligen Antonius und Georg im Walde, auf dem Georg die Züge Lionellos trägt; auch der alte Rahmen trägt das Brustbild Lionellos. Es scheint nicht zu kühn, anzunehmen, dass wir in dem Londoner Bild eine teilweise Wiederholung des Madonnenbildes von Bellosguardo vor uns haben, aus dem Vittore die Lionello besonders befriedigenden Gestalten noch einmal für das studio in Ferrara gemalt hat.

Auch die mit den Este vielfach verschwägerten Gonzagas warben um Vittores Kunst. Paola Malatesta, die Frau Giovanni Francesco Gonzagas, hatte ihn sich schon 1439 vergeblich ausgebeten. Zwei Jahre später finden wir ihn aber beim Fresko und an der Staffelei in Mantua. Im Speisesaal malt er wieder seine geliebten Jagdscenen, wozu er monatlich zwei Pfund Wachs und zwei Liter gutes Oel erhält. Hier sollte er auch den erlauchtesten Humanisten seiner Zeit kennen lernen, Vittorino Ramboldoni da Feltre, der seit 1425 hier eine vornehme Schule gegründet hatte, in welcher Philologie, Theologie, Dialektik, Philosophie und Ethik gelehrt wurde. Zu seinen Schülern zählten der schon genannte Guarino und der grosse Federigo von Urbino. Ein schönes Denkmal bewundernder Ehrfurcht hat ihm Vittore in der Medaille geschaffen, die Vittorinos Porträt und auf dem Revers den blutenden Pelikan zeigt. Auch die Kinder der Fürstin Paola schätzten Vittore. Er hat sowohl Ludovico, der 1444 seinem Vater in der Herrschaft folgte, in der Medaille porträtiert, wie jene liebliche Cecilia, die nicht in die Ehe mit dem ungeliebten Oddo di Montefeltre willigen wollte und darum blutjung den Schleier nahm. Ihre Medaille zeigt das Symbol der Jungfräulichkeit, das Einhorn: sie wurde schon 1451 weggerafft und ist später selig gesprochen worden.

In die Zeit um 1440 mag auch ein erneuerter Aufenthalt in der Heimat Verona fallen; leider kennen wir den Auftraggber nicht, der Vittore damals zu sich rief. Sicher handelte es sich um eine vornehme Hochzeit, für die seine Kunst gebraucht

wurde. Denn die Befreiung der hl. Margarethe durch den Ritter Georg, die Vittore hoch an der Eingangswand der pellegrinischen Kapelle in Sa. Anastasia gemalt hat, ist im Quattrocento der klassische Text zu einem Hochzeitscarmen, das namentlich auf die Brauttruhen immer wieder gemalt wurde. Eine Verwebung der christlichen Legende mit der novellistischeren Fabel von Perseus und Andromeda ergab genug Anspielungen auf das junge Paar. Leider ist nur die rechte Seite des grossen Stirnbildes erhalten; aber schon diese erzählt uns einen ganzen Ritterroman. Eine reich mit Zinnen, Türmen, Loggien und Kuppeln gekrönte Residenz — natürlich Verona selbst, wie es der stolze Sohn der Etschstadt erschaut — liegt auf dem Hügel. Die That ist schon vollbracht, das Untier verendet in den Wellen, der Retter steigt eben von seinem Ross, während die veroneser Ritter, Pferde und Hunde noch wie gebannt auf den Todeskampf des Ungeheuers stieren. Neben Georgs mächtigem Schimmel steht die schöne Margarethe (vgl. Bd. V. S. 7), im prächtigen Schmuck der festlich gekleideten Braut, mit hoher Frisur, im Hermelin und reichen schleppenden Brokatkleid. Der nächste Augenblick wird Retter und Gerettete vereinigen.

Wie sorgsam das Bild vorbereitet war, ersehen wir aus den 18 Zeichnungen des Codex Valardi, die sich darauf beziehen. Namentlich der Kopf der fürstlichen Braut kommt immer wieder vor. Und mit welcher Liebe und Sorgfalt sind die Tiere, vor allem die Pferde mit der breiten Kruppe und dem schweren, schellenden Zaumzeug, oder die ängstlich spähende Dogge wiedergegeben! Grosse ethische Gedanken darf man nicht bei Vittore suchen, wohl aber die ganze Fülle der reich und prächtig schillernden Aussenwelt. Auch bei diesem Bild hat Altichiero — und vielleicht auch Antonio Veneziano — Pate gestanden; aber in der Wirklichkeit der Einzeldinge lässt Vittore seine Lehrer weit hinter sich.

Die Freude am Tierleben verrät sich auch sattsam in dem kleinen Bild des hl. Eustachius, der dem mit dem Kruzifix gekrönten Hirsch begegnet (Mus. III. Tf. 124). Das Bild galt bei Lady Ashburnam als Dürer, später als Fouquet, wurde aber dann von Bode für Vittore reklamiert; es hängt heute in der National Gallery. Auch da ist für die Eroberung der Tiefe, die gerade bei dem Waldgehege nahegelegen hätte, wenig gewonnen; dafür wird man aber von den graziösen Gebilden der äsenden und schnuppernden Hirsche, der fliehenden Reiher, der Hundemeute und des eben noch entschlüpfenden Häschens entschädigt.

Endlich darf auch das viel genannte, köstlich erhaltene und ungemein inhaltsreiche Tondo der Berliner Galerie hier nicht übergangen werden, da es, selbst wenn es nicht Vittores eigenhändige Arbeit wäre, mit seinem Schaffen aufs intimste zusammenhängt. Respekt vor dem Lehrer, der solche Schüler zu erziehen weiss! Das Bild scheint schon geographisch sicher auf Oberitalien hinzuweisen — man hat mit Recht den Gardasee hier porträtiert gesehen — und enthält, wenn man so sagen darf, das ganze Inventar von Vittores Kunstweise. Wäre es von dem Meister selbst, so hätte er hier etwas erreicht, was ihm bisher nie gelungen war: die Entwickelung eines freien tiefen Schauplatzes, auf dessen Bühne sich die Unzahl seiner Trabanten tüchtig tummeln können. Auf keinen Fall besteht Morellis Taufe auf Stefano da Zevio zurecht; wahrscheinlich hat ein nach Florenz gewanderter Schüler hier gesucht, seinem Lehrer nahezukommen oder ihn zu überbieten.

Der Platz reicht nicht, um über Vittores Aufenthalt am Hof in Rimini und Neapel noch zu berichten oder die stammelnden Lobhymnen der Zeitgenossen zu erwähnen, die unsern Künstler über Zeuxis und Apelles, ja über Phidias und Lysipp stellen. Was liesse sich noch von den 31 Medaillen erzählen, mit denen Vittore der Wiedererwecker der Medaillenkunst für die ganze Renaissance geworden ist! Vor allem aber: wie beredt erzählt er uns selbst von seinen geheimsten Plänen und Wünschen in der zahllosen Folge von Handzeichnungen, die wir — nicht nur im Kodex Valardi — von ihm besitzen, deren Feinheit bisweilen geradezu an japanische Blätter erinnert! Als er 1451 starb, war seine Kunst keineswegs erschöpft. Die späte Medaille auf Alphons V. von Neapel aus dem Jahre 1449 gehört zu seinen schönsten. Die Liebe zu der Medaille scheint ihn erst während der letzten 12 Jahre seines Lebens, dann aber mit ganzer Leidenschaft ergriffen zu haben. Hier zeigt er sich als ebenso scharf beobachtender Physiognomiker wie als monumentaler Dichter auf dem Revers. Die humanistischen Lebens- und Kraftsymbole sind hier zu hoher Ausdrucksfähigkeit gesteigert; alles scheint auf den letzten, prägnantesten Ausdruck gebracht.

Als Vittore starb, war das, was er als Neues erobert hatte, im gewissen Sinne schon Gemeingut der Künstler am Arno. Aber nie hat doch ein Maler mit so herzlicher Teilnahme, mit so frischer Beobachtung den festlichen Tag schildern können, wie ihn der Liebling der Este und Gonzaga täglich erleben durfte und daher malen konnte.

Paul Schubring

Michelangelo Buonarotti. Madonnenrelief.
Marmor. London, Royal Academy.

Die Madonnendarstellung bei Verrocchio und den Bildhauern der Hochrenaissance.

Auf Andrea della Robbia, namentlich auf seine Madonnen, scheint neben Luca della Robbia sein vielseitigerer und weit begabterer Altersgenosse Andrea del Verrocchio Einfluss geübt zu haben. Verrocchio ist namentlich durch seine Gemälde für die Madonnendarstellung im letzten Viertel des fünfzehnten Jahrhunderts von hervorragender Bedeutung geworden, ganz besonders durch den Einfluss, den er auch in dieser Richtung auf seinen Schüler und langjährigen Gehilfen Leonardo ausübte. Seine Madonnen zeichnen sich keineswegs durch grosse Mannigfaltigkeit in der Komposition oder im Ausdruck besonders aus: von dem trefflichen Thonrelief aus dem Hospital S. Maria Nuova weicht das Marmorrelief im Museo Nazionale nur wenig ab, das sich in mehreren der gemalten Madonnen fast treu wiederholt; auch die Komposition des Marmorreliefs der Madonnen mit einem Engel zur Seite, im Besitz von Mr. Quincy A. Shaw zu Boston, kehrt in einem Gemälde der Londoner National Gallery ganz ähn-

lich wieder. Aber worauf es Verrocchio vor allem ankam: vollendete Treue in der naturalistischen Durchbildung bis in alle Einzelheiten, das hat der Künstler in den eigenhändigen Arbeiten, wie in dem genannten Thonrelief, meisterhaft erreicht, ohne sich dabei ins Kleine zu verlieren. Er vertieft sich mit einem Eifer und einer Gründlichkeit in das Studium der Natur, als ob er der erste wäre auf diesem Wege, und seine Freude an der Schönheit der Natur bis in ihre kleinsten Schöpfungen lacht aus allen seinen Gestalten. Der Künstler fusst auf Donatellos und Lucas Werken, deren Sinn auf das Grosse und Bedeutende in seinem Schüler Leonardo wieder zur Geltung kommt.

In Leonardos zahlreichen Madonnenbildern, die uns freilich der Mehrzahl nach nur in seinen Studien und in Nachbildungen der Schüler erhalten sind, wie in den Madonnenbildern des von ihm beeinflussten Raffael, eines Enkelschülers von Verrocchio, sehen wir gegenüber dem naiven Schaffen des Quattrocento eine bewusste Anwendung aller Mittel der Kunst, die auf Grund der Errungenschaften der vorausgehenden Zeit mit vollster Meisterschaft gehandhabt werden. Die gleichzeitige plastische Madonnendarstellung hat nichts Aehnliches aufzuweisen. Die Bildhauer der Hochrenaissance befriedigen vielleicht nach keiner Richtung so wenig wie in ihren Madonnen. Wir sahen, wie schon bei den toskanischen Marmorbildhauern des Quattrocento: bei Benedetto da Majano und in höherem Masse noch bei Matteo Civitale in den späteren Werken sich mehr und mehr das Streben nach Verallgemeinerung der Formen, Zurückdrängen des Individuellen und schärferem Betonen rein künstlerischer Anforderungen in Aufbau, Haltung und Formengebung geltend macht. Diese Richtung kommt in Andrea Sansovino zu voller Geltung. Was er durch den Verzicht auf alle Reize, die das Quattrocento durch seine eigentümlichen Mittel zu erzielen wusste, darangab, suchte er vergeblich durch grosse Formen, durch konventionelle Typen und interessante Gegensätze in Anordnung, Bewegung, Gewandung und Ausdruck wieder auszugleichen oder, wie er meinte, und wie es noch heute manche glauben, zu überbieten. Das innige Verhältnis zwischen Mutter und Kind verträgt am wenigsten eine konventionelle Behandlung; indem der Künstler die vielen kleinen, ganz individuellen Züge der Sorge der Mutter um das Kind und der Zärtlichkeit und beginnenden Lebensfreude des Kindes bei Seite lässt, lockert er dies enge Band und macht aus der Gruppe ein paar beliebige, sich mehr oder weniger fernstehende Personen. Die Darstellung verliert zugleich an Wahrheit und an Tiefe der Empfindung; und die ernstere, religiösere Auffassung, die man an die Stelle der verpönten genrehaften Kompositionen des Quattrocento zu setzen glaubte, ist doch nur zu häufig eine Zurschaustellung leerer Formen und gemachter Gefühle.

Andrea Sansovino. Maria und Anna.
Marmor. Rom, S. Agostino.

Dies gilt sowohl von den Rundreliefs in den berühmten Marmorgrabmälern Andreas in S. Maria del Popolo und in S. Maria in Araceli zu Rom, wie von seiner Madonnenstatue im Dom zu Genua und seiner Gruppe der Maria mit Anna in S. Agostino zu Rom. Es gilt in mehr oder weniger starkem Masse aber auch von den Madonnen seiner Mitstrebenden und Nachahmer in Rom und Florenz, Werken, die zum Teil für Andrea selbst mit in Betracht kommen; so die Madonnen in den Lunetten der Anima und von San Giacomo a Ripetta zu Rom. Von Andreas jüngeren Landsleuten und Schülern besitzen wir von Lorenzetto, der das Glück hatte, in der Chigi-Kapelle von S. Maria del Popolo in Rom

Jacopo Sansovino. Maria mit dem Kinde.
Stucco, bemalt. Berlin, Altes Museum.

Pierino da Vinci. Madonnenrelief.
Marmor. Florenz, Museo Nazionale.

eine Zeitlang unter Raffaels Leitung zu arbeiten, die Marmorstatue über Raffaels Grab im Pantheon, eine unbedeutende Arbeit, die völlig kalt lässt. Die Gruppe des Francesco Sangallo in Orsanmichele zu Florenz hat neben ähnlichen Fehlern noch etwas Brutales in der Erscheinung. Gefälliger sind die Madonnen von Pietro Torrigiano, einem der italienischen Künstler, die damals nach Art der Schweizer Landsknechte von Land zu Land zogen und gelegentlich das Schwert mit dem Meissel vertauschten. In Pierino da Vincis Madonnenrelief, interessant durch seine malerische flache Behandlung, ist das Ganze schon eine absichtliche Schaustellung von Formen und Stellungen; das nackte schlafende Christkind erscheint wie der Leichnam eines Erwachsenen.

Unter Andreas Schülern hat nur Jacopo Sansovino seinen Madonnen eine gewisse Grösse zu geben gewusst, indem er Donatellos Motive sich aneignete und sie frei in den Stil des Cinquecento übersetzte. Die Mehrzahl derselben sind uns nur in Stucknachbildungen erhalten, die durch ihre reiche Bemalung und Einrahmung einen sehr stattlichen Eindruck machen. Die Gruppe der Madonna mit dem kleinen Johannes im Innern der Loggietta am Markusturme ist in der Anordnung geschickt und anmutig. Freilich empfindet man diese Grösse dadurch als gesucht und vielfach unwahr, ein Eindruck, der durch die Kolossalität der Formen nur noch verstärkt wird.

Alle diese Künstler sind in grösserem oder geringerem Masse abhängig von dem einzigen, der in dieser Zeit auch das Madonnenbild in ganz eigener Weise, ganz in seiner Weise, gestaltet, von Michelangelo. In jungen Jahren scheint ihn das Motiv angezogen zu haben; ausser zwei Gemälden besitzen wir das bekannte frühe Flachrelief der „Madonna an der Treppe“, die beiden Rundreliefs im Museo Nazionale zu Florenz und in der Londoner Academy, sowie die Gruppe in der Cathedrale zu Brügge; sämtlich in Marmor. Diesen steht aus späterer Zeit nur die eine unfertige Gruppe in der Cappella Medici in San Lorenzo zu Florenz gegenüber, die freilich unter den plastischen Arbeiten allein den Künstler in seiner vollen Eigentümlichkeit zeigt. In der Madonna an der Treppe lehnt sich Michelangelo noch an ein in Florenz beliebtes Motiv an, das auf Donatello zurückgeht; und doch, wie verschieden von allen vorausgehenden Künstlern ist er schon in dieser Arbeit, die er im Alter von etwa siebzehn Jahren ausführte. Da ist keine Spur mehr von irgend welcher genrehaften Beziehung von Mutter zu Kind oder gar von diesen zum Beschauer; kein Blick, keine liebliche Form oder gefällige Bewegung, keine zierliche Einzelheit, mit der der Künstler sich einzuschmeicheln suchte. Rein künstlerische Probleme und nur die höchsten sind es, die Michelangelo beschäftigen und die er in stets neuer Form zu lösen weiss, Probleme, die er selbst zum Teil erst in die Kunst eingeführt hat. „Es fehlte vielleicht nicht viel“, so urteilt Jakob Burckhardt über die Madonna der Mediceerkapelle, „so wäre sie die einzig treffliche ganz frei sitzende Madonna geworden, indem fast alle andern nur auf den Anblick von vorn berechnet sind“. Aber die Darstellung als solche hat mit allen diesen Mitteln nicht gewonnen; an Maria und an das Christkind wird man kaum in einer dieser Kompositionen erinnert, kaum an Mutter und Kind: so gleichgiltig stehen sie neben einander, so wenig sind sie zu einander in Beziehung gesetzt. Einer Madonnendarstellung, die auf diesen Namen noch volles Anrecht hätte, begegnen wir hinfort in der italienischen Plastik nicht mehr.

Wilhelm Bode.

H. Bamberg del. P. A. Martini fecit.

Die Ausstellung der Royal Academy im Jahre 1787.
In der Mitte Reynolds, der den Prinzen von Wales führt.

Reynolds und Gainsborough.

DAS Bildnis hat seine grosse künstlerische Ausbildung erfahren, wo starkes Volksbewusstsein die Freude an der Persönlichkeit hoch hatte emporschwellen lassen, oder dort, wo eine ausgebildete Familientradition die Züge jedes einzelnen Mitgliedes, zunächst allein um seiner Zugehörigkeit zur Gemeinschaft willen, der Ueberlieferung für die Nachkommenden wert erachtet. Aus jenem demokratischen Gefühl heraus erklärt sich das Aufkommen des Bildnisses in der Florentiner Republik, wie seine hohe Blüte in den Niederlanden; aristokratisches Empfinden bereitete dieser besonderen Kunstübung im venezianischen Staatswesen und in England eine Stätte.

In keinem Lande der Welt ist so, wie in England, die Kunst des Bildnisses vor jeder anderen Form künstlerischer Uebung bevorzugt worden. Im sechzehnten Jahrhundert wird Hans Holbein ins Land gerufen, um den König und seinen Hof zu malen: der glänzende Adel Karls I. überantwortet sich Sir Anthony van Dycks Hand, die nie versagt, wo Eleganz darzustellen ist: Peter Lely und Gottfried Kneller leiten die Tradition ins achtzehnte Jahrhundert hinüber. Wenn um dessen Mitte aber, in der Zeit des zweiten und dritten Georg, für das Bildnis wenigstens England die Führung vor allen Ländern übernimmt, so ist dies das Verdienst vor allem der beiden Künstler, die in den fast gleichen Jahren thätig gewesen sind, Joshua Reynolds und Thomas Gainsborough.

Man nennt sie stets zusammen, diese beiden, als wären sie in der Vorstellung eng verbunden: und doch hat ihr Temperament sie von einander fern gehalten, hat das Leben sie auf gar verschiedenen Wegen geführt. Reynolds war ein vornehmer Mann, der glänzend zu repräsentieren verstand; niemand war besser geeignet, als er, die Rolle des Präsidenten der 1768 begründeten Royal Academy (P. R. A.) mit Würde zu spielen — ebenso, wie in unseren Tagen Leighton. Er war ungewöhnlich gebildet, ein glänzender Redner; die Vornehmsten, wie die Geistvollsten — ein Dr. Johnson, Burke, Goldsmith — suchten seine Gesellschaft. Das Leben, das Reynolds geführt hat, ist untrennbar mit London

verbunden, das er nur zu gelegentlichen, kurzen Ausflügen verlässt.

Einzelne Kapitel aus dem Leben Gainsboroughs aber lesen sich wie Idyllen, so wie er am schönen Sommermorgen das reizende Mädchen trifft, das seine Gattin wurde; man wird an Scenen aus dem „Landprediger von Wakefield“ erinnert. Als Knabe und Jüngling durchstreift er die anmutige Landschaft Suffolks, in der er jeden Baum und Strauch kennt. In kleinen Orten, in Sudbury, Ipswich, später in Bath, verbringt er viele Jahre in bescheidener Existenz; nur die letzten fünfzehn Jahre seines Lebens hat er, endlich berühmt geworden, in London dauernd gewohnt. Er hat keine gelehrten Neigungen und nur einer der berühmten seiner Zeitgenossen, Sheridan, gehört zu seinen nahen Freunden. Dafür ist er aber, ohne je die Kunst gelernt zu haben, ein hervorragender Musiker, der sich jedes Instrument rasch zu eigen macht. Ungleichmässig in seiner Art, durchaus von der Stimmung abhängig, die ihn überkommt, kann er zu Zeiten alles bezaubern, dann ist er wieder in sich gekehrt, ja schroff, während Reynolds nie ungerecht gegen jemanden und stets gleichmässig höflich erscheint. Wägt man dann aber ab, was man von dem einen und dem andern hört: vor Reynolds hat man unbegrenzte Achtung, aber Gainsborough möchte man gekannt haben.

Thomas Gainsborough. Selbstbildnis.
London, Royal Academy.

Sie waren zu verschieden, um sich zu verstehen: so liefen ihre Wege nicht zusammen. Zuerst mag Reynolds etwas wie Neid empfunden haben, als aus der Provinz der Neuling auftauchte und sich sofort als Gleichberechtigter neben ihn stellte; doch war er zu gerecht, um nicht rasch über eine sicher zu verstehende Empfindlichkeit Herr zu werden. Aber das Launische in Gainsboroughs Art liess gute und freundschaftliche Beziehungen nicht aufkommen; doch hinderte es nicht, dass sie einander schätzten. Reynolds hat Gainsboroughs Namen auf die Liste derer gesetzt, die bei Gründung der Akademie als Mitglieder aufgenommen werden sollten. Auf der anderen Seite hat Gainsborough gelegentlich, als davon die Rede war, dass Reynolds Bilder oft mit der Zeit, infolge der technischen Experimente dieses Künstlers, einbüssten, geäussert: auch im stärksten Verfall wären Sir Joshuas Bilder immer noch besser, als die besterhaltenen irgend eines anderen Malers. Vor den Bildern, die Reynolds zu einer Ausstellung gesandt hat, ruft Gainsborough bewundernd: „wie mannigfaltig dieser Kerl ist“; und Sir Joshua wieder äussert beim Anblick eines von jenem gemalten Porträts: „Ich begreife nicht, wie er solche Wirkung herausbringt“, beides Worte spontaner Anerkennung. Und wie versöhnlich der Schluss in den nicht selten getrübten Beziehungen beider! Als Gainsborough sein Ende nahen fühlte, bat er Reynolds um seinen Besuch. „Wenn jemals kleine Eifersüchteleien zwischen uns bestanden hatten“, sagte jener über diese letzte Begegnung, „so waren sie in diesen Augenblicken voll Aufrichtigkeit vergessen“. In seiner vierzehnten akademischen Rede hat Reynolds dem Verstorbenen ein schönes Denkmal gesetzt, nicht thöricht lobend, sondern gerecht die Vorzüge seiner Kunst hervorhebend, ohne ihre Schwächen zu übergehen.

Warum sich die beiden nicht recht im Leben nahe kamen, dafür lag der letzte Grund in ihrer Anlage, die über die Art ihres Schaffens, ihre künstlerischen Neigungen und schliesslich auch über die Ziele, nach denen sie strebten, entschied. Seinem gleichmässigen Wesen entsprechend war Reynolds unermüdlich bei der Arbeit, die er keinen Tag ruhen liess. Von neun Uhr am Morgen bis um fünf Uhr Nachmittags war er an der Staffelei zu finden. Hundertundzwanzig bis hundertundfünfzig Bildnisse alljährlich verzeichnen die sorgfältig geführten Bücher des Meisters, und wenn man seine Gemälde insgesamt auf viertausend abschätzt, so ist diese Zahl sicher nicht zu hoch gegriffen.

Gainsborough hingegen war, wie ungleich im Wesen, so ungleich bei der Arbeit. Manchmal bis zur höchsten Anspannung seiner Kräfte thätig, dann wieder lange Zeit am Fenster stehend, als suchte er das offene, weite Land, das er so liebt. Ungleichmässig auch seine Werke, bald hinreissend und wie einen dünken will, feiner, geistreicher, anziehender, als alles, was Reynolds gemacht hat; während aber dieser stets eine gewisse Höhe erreicht, bleibt Gainsborough

gelegentlich weit hinter seinem Können zurück. Bei Reynolds ist die Energie stets in der Mitwirkung: wenn er ein Porträt begann, erzählt sein Schüler Northcote von ihm, so war er stets von dem Bewusstsein erfüllt, es sollte sein bestes Bild werden. Gainsborough aber, wenn ein Modell ihm grosse Schwierigkeiten bereitet, gerät in nervöse Aufregung. Die Zahl seiner Werke mag sich auf nicht erheblich mehr als tausend belaufen.

In seinen Mussestunden malt Reynolds Allegorisches und Mythologisches und versucht sich auch an grossen historischen Stoffen (Ugolino mit seinen Söhnen und dergleichen). Erfüllt von der Ueberzeugung, dass sie allein der Malerei höchste Aufgaben sind, muss er das Bewusstsein gehabt haben, wie weit er hinter den Vorbildern, denen er nachstrebte, zurückstand: vielleicht das einzige tragische Moment in diesem glanzvollen Leben. Nichts dergleichen findet man bei Gainsborough; aber man kennt von ihm etwa zweihundert Landschaften, und ausserdem hat er eine kleine Zahl von Bildern aus dem Volksleben nach der Natur gemalt, Kinder, die er auf der Strasse auflas (deren er sogar in sein Haus aufnahm) und Verwandtes.

Auch in ihren Neigungen bezüglich alter Kunst gingen sie auseinander, daher sie denn durch diese in ganz anderer Weise beeinflusst worden sind. Reynolds, ein vielgereister Mann, der als Jüngling mehrere Jahre in Rom verbracht und ganz Italien kennen gelernt hatte, wozu später Reisen in Holland und Belgien kamen, war ein vorzüglicher Kenner der alten Meister. Am höchsten stellte er Michelangelo, dessen Malereien in der Sixtina er „das Werk des grössten Genies, das sich je künstlerisch bethätigt hat", nannte. Zum Verständnis Rafaels hatte er sich langsam durchgerungen. Ein besonderes Studium widmete er den grossen Koloristen: Tizian, Correggio und Rembrandt, von dem er selbst mehrere ausgezeichnete Bilder sein Eigen nannte (so die „Susanna" und die „Vision Daniels" in Berlin), und den er meisterhaft kopiert hat. Von all' dem hat Gainsborough, der nie aus England herausgekommen war, wenig gewusst; der Mann seines Geschmacks war van Dyck, dessen Bilder zu sehen er in den Häusern des Adels die Gelegenheit hatte. Van Dyck hat auf die Geschmacksbildung des Künstlers, auf die Anlage seiner Porträts entscheidend eingewirkt; die letzten Worte, die der Sterbende an Reynolds richtete, legen lebendiges Zeugnis ab von seinen Empfindungen: „Wir werden in den Himmel kommen und van Dyck erwartet uns".

Stellt man sich auf der einen Seite die Farbenskala eines Tizian (in seiner Spätzeit) und eines Rembrandt, auf der anderen Seite van Dycks geschmackvolle, blendende Malweise vor, so hat man im Grunde auch die Paletten des einen und des anderen. Gainsborough hatte stets eine Vorliebe für die sogenannten kalten Farben. Blau bevorzugte er am meisten, daneben grau und grün. Reynolds aber wollte sie von den Lichtmassen ausgeschlossen wissen; nach dem Vorgang der Venezianer sollten diese einen gelben, roten oder gelblich-weissen Ton haben. Es sieht wie eine geistvolle Widerlegung dieser von Reynolds in seiner achten akademischen Rede aufgestellten Theorie aus, dass Gainsborough wahrscheinlich im folgenden Jahre (1779) den „blue boy" malte, jenes anmutreiche Bild eines entzückenden Burschen im Van Dyck Kostüm, wo die Hauptmasse des Lichtes in blauer Farbe gegeben ist.

Für Reynolds hat das Studium der grossen Koloristen in Venedig und Holland noch eine andere, schlimme Bedeutung gehabt. Indem er hinter die Geheimnisse ihres Kolorits zu kommen suchte, hat er immer wieder experimentiert und solche Farben und Bindemittel verwendet, die die Erhaltung von Bildern gefährden. Sehr bald verloren daher seine Gemälde von ihrem ursprünglichen Glanz und wurden durch Risse entstellt. Reynolds hat gelegentlich geäussert: „alle guten Bilder reissen". Das kann man aber seinem Rivalen nicht zum Vorwurf machen: „man findet ebenso selten ein Bild von Gainsborough beschädigt oder gerissen, wie eines von Sir Joshua mit unverminderter Leuchtkraft und Oberfläche", sagen selbst die Biographen von Reynolds.

Es ist für diesen als glücklicher Umstand zu preisen, dass seine Kräfte fast ausschliesslich durch Bildnisse verbraucht wurden. Hierwar er gezwungen, sich eng an die Natur anzuschliessen. „Man dürfe sich nicht entschuldigen", sagte er, „wenn ein Porträt nicht gelingt, dass der Gegenstand für ein Bild nicht geeignet gewesen sei: es war doch stets Natur, die, richtig behandelt, immer dafür ausreicht." Und wenn er auch hier für unseren Geschmack Missgriffe begeht, indem er seine schönen Modelle unter allerlei allegorischen oder mythologischen Verkleidungen zeigt, wenn er Mrs. Siddons als tragische Muse malt (Mus. IV Tf. 51), oder wenn die drei Schwestern Montgomery (National Gallery) eine Büste Amors mit Blumenketten umkränzen, so tragen daran wohl die Wünsche der Besteller die Schuld. Ganz gross, ganz frei zeigt sich Reynolds, wenn er solche Fesseln abstreift. Seine intuitive Kraft ist gewaltig: daher erscheint dem Nachlebenden was er darstellt, so einfach und wahrscheinlich. Wie der geniale Arzt diagnostiziert, so erkennt Reynolds im Augenblick das Wesentliche der Art eines Menschen, nicht nur in den Zügen, sondern auch in Gesten und Haltung. Daher die erstaunliche Mannigfaltigkeit in der Anlage seiner

Bildnisse. In der ersten Sitzung schon, ist überliefert, im Laufe einer halben Stunde, indem er zu malen anfängt, bevor etwas auf der Leinwand ist, ist die Aehnlichkeit in den Hauptzügen festgelegt.

Nicht so glücklich ist er hinsichtlich des Kolorits, indem es ihm nicht gelingt, hier zu voller Eigenart zu gelangen. Er selbst schrieb seinem unersättlichen Wunsch, alle Vorzüge, die er auf Werken anderer beobachtete, sich zu eigen zu machen, die Schuld zu. Hier aber liegt gerade der unendliche Zauber der Werke von Gainsborough. Immer feiner bildet dieser seine farbige Sprache aus, die aber in gewissen Grundzügen von Anfang an bei ihm feststeht. Wie alle grossen Koloristen, wird er fortschreitend immer sparsamer in der Verwendung der Lokalfarben, immer harmonischer: die wundervolle Leuchtkraft seiner Spätwerke erscheint unbegreiflich, wenn man die fast monochrome Behandlung sieht. Seine Malweise ist breit und sicher, die sorgfältige Durchführung scheint gelegentlich vernachlässigt, die Wirkung auf eine bestimmte Entfernung berechnet. Tadlern gegenüber zitiert er einen Ausspruch von Gottfried Kneller: Bilder wären nicht dazu da, um berochen zu werden.

Jeder von ihnen hat neben dem Gebiet, das ihnen gemeinsam ist, seine eigene Domäne: Reynolds das Kinderbild, Gainsborough die mit Figuren belebte Landschaft. Reynolds, der unvermählt blieb, hat in seinen Kinderbildern — etwa das „Mädchen mit den Erdbeeren", die kleine Herzogin von Gloucester mit dem Hund (Mus. V Tf. 104), die Kinder des Earl of Thanet, der kleine Lord Althorp, „Master Crewe" — die Schalkheit, die Anmut und die Liebenswürdigkeit, alle Eigenschaften, die an gesunden und kraftvollen Kindern unser Entzücken erwecken, unübertrefflich wiedergegeben. Man ist ebenso erstaunt, diese köstlichen Schöpfungen im Werk von Sir Joshua anzutreffen, wie das Porträt der kleinen Strozzi unter den Arbeiten des „Malers der Fürsten", Tizians. Sein feiner künstlerischer Instinkt mochte ihm sagen, dass jedwede Pose den Zauber des Kinderbildes zerstören müsste. Gelegentlich hat er doch auch das Kinderbild, nicht zu dessen Vorteil, allegorisch umgebildet, (die fünf Engelsköpfe, Bildnis der Isabella Gordon, Mus. V Tf. 124).

Gainsborough seinerseits wählte gern zur Steigerung der koloristischen Wirkung, um seine Farben harmonisch ausklingen zu lassen, den landschaftlichen Hintergrund, den übrigens auch Reynolds aus dekorativen Rücksichten anwandte. Aehnlich wie auf Bildnissen van Dycks, steht sein Modell häufig vor dem Portal eines Palastes, und der Park weitet sich in dämmerigem Licht in der Ferne. Dann aber lässt er seine Modelle sich in freier Natur ergehen: in heiteren Betrachtungen die jungen, strahlenden Ehegatten am Morgen („the morning walk"); vorzüglich gefeiert aber sind die Gruppenbilder mit landschaftlicher Umgebung wie „the Mall": an köstlichem Reiz nur Watteaus fêtes champêtres zu vergleichen.

Ist alles aber bis jetzt in der Kunst von Reynolds und Gainsborough aus dem Geschmack des achtzehnten Jahrhunderts heraus zu erklären, sind sie, wenn auch die ersten Porträtmaler ihrer Zeit, so dennoch mehr rückwärts weisend und eine glänzende Folge malerischer Schöpfungen beschliessend, als vorwärts führend zu neuen künstlerischen Zielen: in einigen seiner Bildnisse streift Reynolds Probleme der Beleuchtung, dass man sich an ganz moderne Bestrebungen erinnert fühlt (so in seinem vielleicht schönsten Bild, der Nelly O'Brien in der Wallace Galerie), und in den Landschaften Gainsboroughs regen sich die Keime neuen Lebens. Als er begann, suchte er holländische Kunst nachzuahmen, aber der innige Verkehr mit der Natur befreite sein Auge. Er wurde nicht verstanden in dem, was er wollte, und in langen Reihen hingen unverkauft in seinem Haus seine zahlreichen Landschaftsbilder. Es war die Zeit Wilsons, des „englischen Claude". Aber Reynolds, mit der Begabung für echte Kunst, die ihm innewohnte, kaufte von der Ausstellung weg ein solches Bild, und Horace Walpole fand das Wort für ein anderes, noch nie sei eine so feine Landschaft in England gemalt worden. Kein Geringerer als Constable aber, der von den Ufern des Stour, aus der Heimatslandschaft Gainsboroughs, stammt und dessen wuchtiger Kunst die moderne Landschaftsmalerei ihre Entstehung dankt, hat gesagt: „wenn wir seine Bilder sehen, so füllen sich unsere Augen mit Thränen und wir wissen nicht, warum".

Das Zünglein der Wage, auf der die Eigenschaften des einen und des anderen abgewogen werden, schwankt lange her und hin und bleibt endlich gerade in der Mitte stehen. Nicht jeder besitzt die Gaben des anderen, aber vereint stellen sie ein herrliches Paar dar. Das Leben hat sie verschieden behandelt, bis zuletzt, als man Sir Joshua wie einen Fürsten, unter der allgemeinen Trauer der Stadt, zu Grabe trug und ihm im Pantheon seines Landes, in der Paulskirche, die letzte Ruhestätte anwies, während Gainsborough auf seinen Wunsch auf dem stillen Friedhof in Kew beigesetzt ward: die Nachwelt aber hat ihre Namen untrennbar vereint.

Georg Gronau.

Claude Lorrain. Der Hafen.
Radierung (Robert Dumesnil N. 15), etwas verkleinert.

Claude Gelée gen. Lorrain.

DIE Kunst, als Brennspiegelbild des menschlichen Lebens, pendelt in einem seltsamen Hin und Her von Schlag und Gegenschlag. Dass sie nicht zur mittleren Ruhe gelangt, dafür scheint als ewige Kraft die Triebfeder des Widerspruchsgeistes zu sorgen. Die angeblich älteste, chaldäische glaube ich, Inschrift, soll uns einen Bruchteil der Klage eines alten Mannes erhalten haben, dass „die Jugend von heute nichts tauge, die alten Ideale zertrümmere und dass es in der guten, alten Zeit doch besser war". Die Jugend korrigiert nie, sie verneint stets. Das hat uns die Kunst der letzten Jahrzehnte wieder einmal gezeigt. Als man der akademischen, auf einem vorgefassten, äusserlichen Begriff der Schönheit aufgebauten Malerei überdrüssig wurde, trat man nicht zu einer anderen über, die nur die Mängel beseitigte, nein, man suchte erst in allem das Gegenteil von dem Alten aufs Schild zu erheben, ohne zu fragen, ob diese äusserste Linksstellung an und für sich der Kunst näher stünde als die äusserste rechts. Die „Lehrmeisterin, die Natur", wurde nicht als weise Beraterin befragt, man stellte sich freiwillig unter ihre schulmeisterliche Zuchtrute.

Schnell ist diese naturalistische oder realistische Periode abgelöst worden. Wir stehen schon wieder unter einem anderen Zeichen. Man macht sich schon wieder nichts aus einer möglichst verblüffenden Wiedergabe der Natur in der Kunst; man will, dass von dem Werk ein mächtiges Gefühl persönlichen Empfindens ausströmt. Wir suchen im Bild nicht das Gemalte, sondern den Maler. Vor zehn Jahren musste man mit überraschender Beobachtungsgabe die Naturerscheinung analysieren, erkennen z. B., dass der Schatten im Sand unter Umständen blau aussieht und ihn genau so malen; heute nehmen wir es hin, wenn der Künstler garnicht erst zu erkennen sucht wie eigentlich sein Vorwurf aussieht, sondern lustig nach selbstgestelltem Gesetz darauf los malt, blaue Bäume meinetwegen und gelben Himmel, — und es entspricht oft immer noch unserem ästhetischen Sehnen. Also wieder ein Rückschlag, ganz hinüber in das andere Extrem!

Man mag nun selbst noch zu sehr im Zeitgeist befangen sein, um frei urteilen zu können, aber immerhin scheint mir die neueste Stellung doch eine richtigere und würdigere, als die soeben verlassene. Unter den Künstlern der Vergangenheit sind es doch die mit starkem persönlichen Anschlag, die uns als die grössten erscheinen. Oder sagen wir umgekehrt, die Meister, die allgemein als die

grössten gelten, sind solche, die in allen ihren Werken ein eigenartig individuelles Gefühl sprechen lassen, die, deren Werke auch ein Nichtfachmann leicht überall wiedererkennt. Je geringer der Meister im allgemeinen geschätzt wird, desto schwerer werden wir es finden, seine Arbeiten von denen anderer zu trennen.

Wir suchen und preisen das Subjektive in der Kunst, — es ist uns aber nicht in allen Fällen gleich leicht, dieses Subjektive aus den Werken heraus zu empfinden, gerade wie auch der eine Künstler es sich leichter macht als der andere, den Ich-Stempel seinen Werken aufzudrücken. Die Hünengestalt eines Michelangelo Buonarotti muss wohl auf jeden wirken, dieweil das Wesen Giambellinis wenigeren sich erschliesst. Jemand, der der Natur so rücksichtslos Gewalt anthut wie Genelli, kann dem Werk leichter einen persönlichen Charakter verleihen, als jener, der, wie Feuerbach, die Natur nur mit einem vornehmen Farbenstrahl verklärt. Im allgemeinen laufen wir bei der gegenwärtigen Vorliebe für den starken Ausdruck der Persönlichkeit im Kunstwerk die Gefahr, über die heftig sich aussprechenden Naturen jene zu vergessen, die zwar ihr eigenes Ich ebenso innig mit ihrer Schöpfung verweben, deren eigenes Ich aber selbst zurückhaltender Gesinnung ist.

Nehmen wir den Fall Claude Gelée.

Der ziemlich verbürgten Ueberlieferung nach war er ein wenig begabtes Kind, das schwer lernte, mit dem infolgedessen nicht viel anzufangen war, und der zu einem Pastetenbäcker in die Lehre gesteckt wurde. In dieser Eigenschaft gelangte er nach Italien, wurde von seinen Verwandten im Stich gelassen, geriet in Not und kam endlich als einfacher Hausdiener zu einem Maler. Hier wurde er nacheinander Farbenreiber und Ateliergehilfe, erwarb sich langsam die technischen Malkenntnisse und konnte sich spät erst selbst als Maler etablieren. Was er bemeistert hat, blieb wenig: im Zeichnen war er stets schwach gewesen, so schwach, dass er Menschen, ja Tiere, fast immer von anderen in seine Bilder malen liess. Er selbst malte so schwerfällig und langsam, dass die Arbeit mehrerer Tage das Bild kaum merklich fortbrachte. Aber früh da es noch dunkel war, ging er hinaus auf die Felder und konnte stundenlang die Natur in einer ihrer Erscheinungen anschauen, blieb den halben Tag traumhaft befangen vor einer unwandelbaren Landschaft sitzen, verfolgte regungslos staunend Naturereignisse, wie z. B. den Untergang der Sonne, während der ganzen, langen Dauer ihres Fortschrittes.

Aeussere Geschicke haben ihn wenig beeinflusst. Als eine glückliche Konjunktur seinen Ruhm erglänzen liess, änderte das am Menschen wenig. Mit Ausnahme zweier Jahre lebte er ruhig in Rom fort. In diesen zwei Jahren besuchte er die Heimat und erhielt einen bedeutenden ehrenden Auftrag zur Ausführung. Als er aber Zeuge eines lebensgefährlichen Sturzes wurde, den ein Maler von seinem Gerüste machte, erschütterte dies sein Gemüt so, dass er Pläne, Auftrag, Werk, alles aufgab und in seine Ruhe nach Rom zurückkehrte. Er verheiratete sich nicht; seine Habe hinterliess er zwei Neffen, die, wie alle sonstige Bekannten, seiner Güte und Milde voll waren, so sehr, dass sie, um Claudes Gedächtnis ehrwürdiger zu gestalten, wohl den frommen Betrug übten, die Kenntnis von seiner Jugendzeit zu verschleiern. Bis zuletzt war er einfach geblieben: andrer Leute Namen konnte er garnicht, seinen eigenen kaum zweimal hintereinander richtig schreiben, in seinem Testament selbst hat er ihn verbessern müssen.

Wenden wir uns nun seiner Kunst zu, — da erkennen wir überall Zeichen, die auf einen dementsprechenden Charakter deuten.

Dem Sturm, der Aufregung, dem Streit in der Natur geht er aus dem Wege; sein Gemüt lebt nur im Frieden auf. Wir haben keine stark bewegten Bilder von Claude, nur ruhige, wie wir erwarten, dass ein so milder Mensch sie vorzieht. Sein Vortrag ist völlig uninteressant: nie merken wir, dass er sich ernstlich mit dem Wie der Darstellung abgeplagt habe. Er sah die Erscheinung vor sich, das allein fesselte ihn; nie vertieft er sich in die Mittel, nie denkt er daran, dass man ihnen auch selbständigen Reiz verleihen kann. Er sucht sie möglichst zu verstecken, versucht nur zu faksimilieren.

In gleicher Weise spiegelt sich diese geistige Genügsamkeit in seiner Hinneigung zum Aussergewöhnlichen wieder. Er, als Landschafter, liebt nicht eigentlich die Natur, im Gegenteil, nur das Uebernatürliche. Sie, die Natur, ist ihm keine Freundin, sondern eine unnahbare Zauberin, die Wunder wirkt. Nie sucht er sie zu belauschen, er betet sie nur an. Er macht nicht den Versuch in ihr Heiligtum zu dringen und im einzelnen ihre Erscheinung verstehen zu lernen. Aber wenn sie in besonderer Pracht sich ihm offenbart, wenn sie ihr Alltagsaussehen in einen festlichen Schleier verhüllt, sinkt er vor ihr nieder, und von diesen verzückten Augenblicken sprechen seine Bilder.

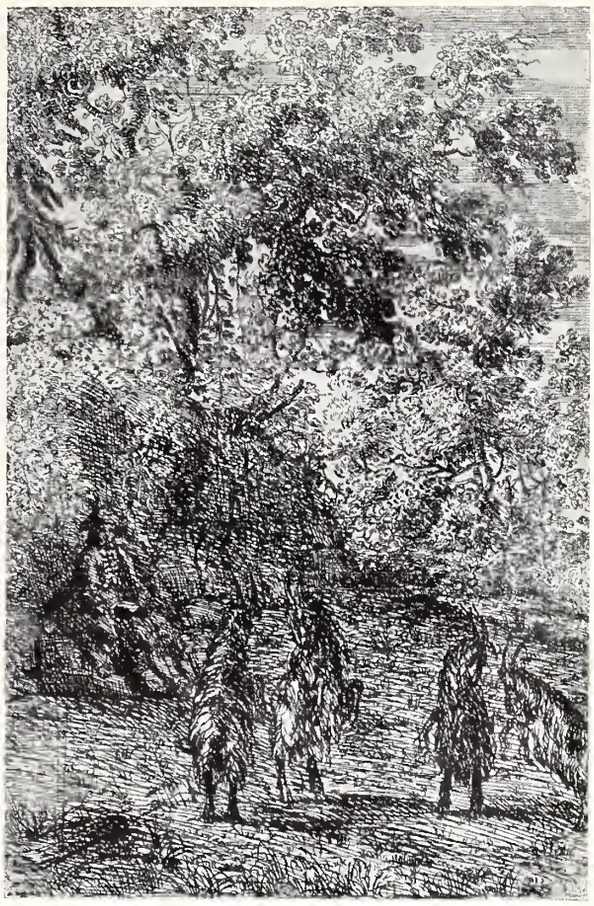
Also reizt es ihn nicht das Feld, den Wald, das Laub, die Gräser zu geben wie sie sind, — bei ihm sind das alles nur schwarze Schemen gegen einen hellen Hintergrund. Aber mit etwas von dem Gefühl des Bauern, auf den die Ueberraschungen der Kultur Eindruck gemacht haben, erzählt er, zurückgekommen, uns von der Pracht antiker Baukunst.

Die Romantik, die der unbestimmten Ahnung einer nicht ganz erfassten Grösse entspringt, — das ist Claude.

Was diese Kunst rettet ist aber, dass sie doch das Wesen ihres Schöpfers so klar zu Tage treten lässt, dass er sich selbst, unbewusst wohl, aber voll zum Ausdruck gebracht hat, dass er sein Ideal, es sei wie es sei, darin so ganz und gar verkörpert. Sein Leben ist ein von der Anstrengung der Wirklichkeit abgesondertes Dahinträumen. Seine Kunst ist ein Hypostasieren idealer Wünsche, ist das Hohe Lied einer unwirklichen Herrlichkeit.

So haben wir auch hier die enge Verschmelzung der gestaltenden Künstlerseele mit der gestalteten Natur, die überhaupt der Nerv aller Kunst ist. Wegen dieser Empfindung ist es, dass wir uns der Wirkung von Claudes Landschaften nicht entziehen können, dass sie uns gewissermassen trotz unsrer selbst, trotz ihrer Schwächen reizen.

Damit sind wir aber betreffs Claude Gelées noch nicht fertig: die eigentliche Schwierigkeit kommt erst. Er hat auch radiert. Seine graphischen Arbeiten sind aber nicht nur, wie auch bei Dürer, van Dyck, Ruisdael besser als die Gemälde, sie sind einfach unverständlich gut!



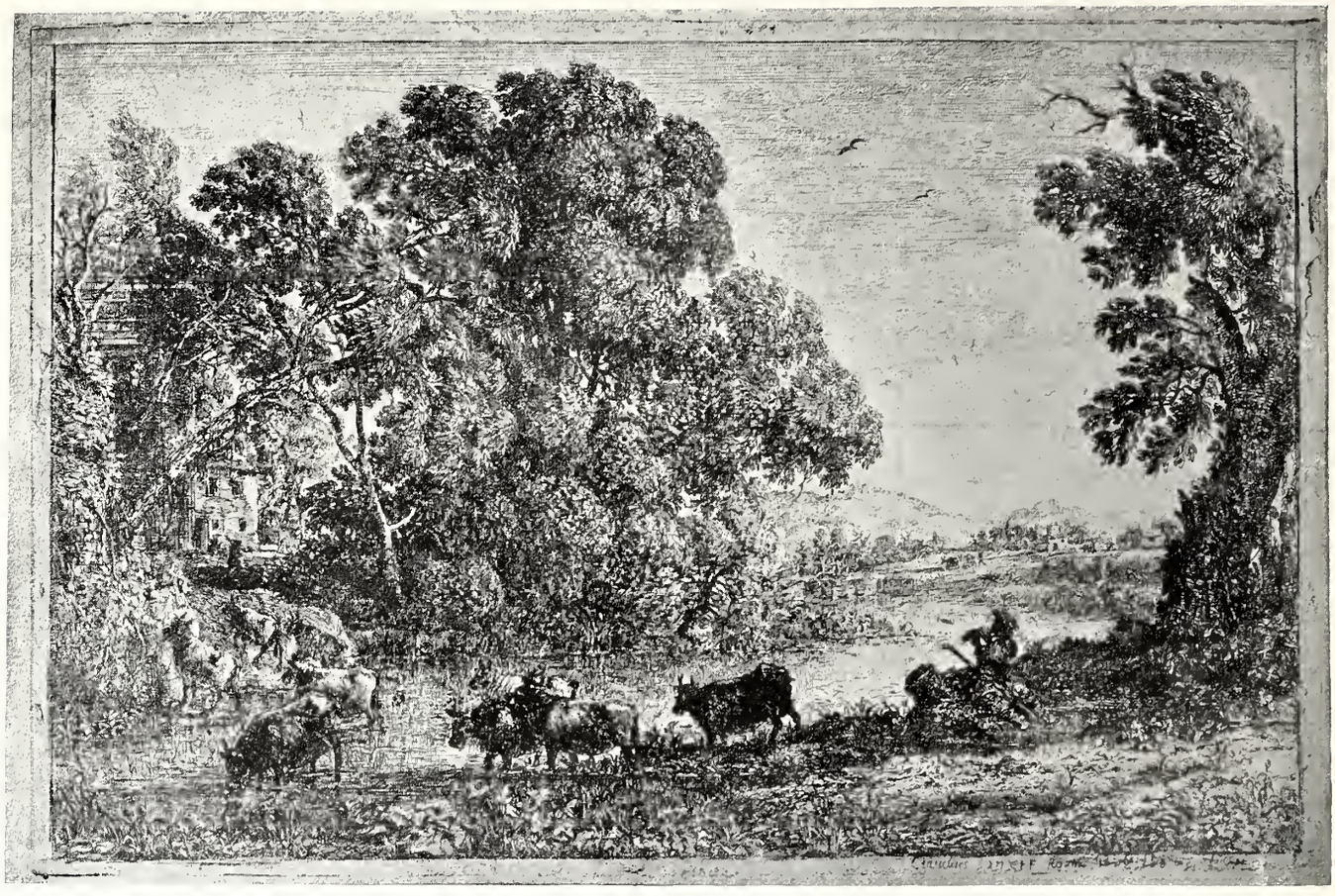
Claude Lorrain. Die springenden Böcke.
Radierung (Rob. Dum. N. 27), stark verkleinert.

Als Maler ist er in allem, was er bewusst hinzuthut, schlecht. Er geht von der Erscheinung aus und zwar von einer effektvoll wenn nicht gar unnatürlich zugespitzten, die er, unbekümmert um seine Mittel, zu faksimilieren sucht. Der Gedanke, selbstständig zu vereinfachen, das Material zu zwingen, kommt ihm nie: er will kopieren. Wenn er versucht, den Vorwurf von sich selbst aus zu gestalten, so spüren wir nur geistige Schwäche, die unreife Vorliebe des Ungebildeten für das Fremde, für das Ungewöhnliche. Bleibt sein Werk Kunst, so ist dies meist trotz seiner selbst, vermöge der gütigen Gabe des Geschickes, die es ihm verliehen hat, einige wenige einfache menschlichen Regungen stark zu empfinden, Regungen, die verhältnismässig leicht malerisch auszudrücken sind.

In seinen Radierungen erscheint er uns in allen Punkten als das genaue Gegenteil. Er steht als bewusst schaffender Künstler über seinem Werk; er lässt sich nicht von der Erscheinung, dem vorgefassten Ziel, gefangen nehmen und strebt blindlings es zu erreichen, er geht von der Handhabung seines Werkzeugs aus und entwickelt streng einen klaren Stil. Erklären kann ich diesen Zwiespalt in seinem künstlerischen Schaffen nicht, nur ausführen und an der Hand seiner Werke belegen.

Jede Kunstübung lässt sich unter verständiger Berücksichtigung der Möglichkeiten, die sie bietet, entwickeln, leider auch unverständig handhaben. Verfährt man aber in ruhiger Folgerichtigkeit, nutzt die sich bietenden Gelegenheiten aus, vermeidet jeden Zwang und willkürliches Eingreifen, so erreicht man zum Schluss etwas, was man auf keinem anderen Weg erreichen kann: man hat den Stil für diese Kunstübung gefunden. Vielen Künstlern geht das Gefühl für reinen Stil ab. Sie sehen irgend etwas, was ihnen gefällt, und setzen sich nun hin, es zu malen, oder zeichnen, oder radieren, gerade wie es ihnen die Laune eingiebt. Die erste grosse Frage sollte aber sein, ist das, was soeben gefiel, am besten künstlerisch in einem Oelgemälde, in einer Zeichnung, in einer Radierung zu verwerten. Stil ist die ideale Verwirklichung der jeweiligen Mittel.

Für die Kunstübung der Radierung besteht er im „Decken“, wodurch eine Luftperspektive gewonnen wird, wie man sie nie und nimmer auf andre Weise erreichen kann, und in der Verwertung der freien selbständigen Linie. In beiden Richtungen hat Claude so herrliches geschaffen, dass es selten erreicht, nie übertroffen worden ist. Vor ihm gab es wenig Wesentliches auf dem Gebiet, und ohne weiteres gelingen einem solche Leistungen auch nicht. So stehen wir vor dem Rätsel, dass derselbe Künstler, der als Maler so ziemlich in den Tag hinein träumte, als Radierer mit reifer künstlerischer Ueberlegung und planvollem Wollen sein



Claude Lorrain. Die Furt.
Radierung (Robert Dumesnil N. 8), etwas verkleinert.

Material zur Hergabe der höchsten Kunstwerke heranbildet.

Seine Graphik kennt keine Schwächen, denen seine malerische Empfindung so leicht sich überantwortete. Der radierende Dilettant, dem nichts einfällt, ergeht sich oft im sinnlosen Zickzack, im unkontrolierbaren Anhäufen von Linien. Claude verfällt in nichts von alledem, man verfolgt z. B. in den springenden Böcken (Robert Dunesnil, Peintre-Graveur 26—27), wie er sich über alles Rechenschaft giebt, nichts dem blinden Zufall überlässt, der Linie ihre Selbständigkeit bewahrt. Durch den in der Radierung leicht zu erzielenden wirkungsvollen Gegensatz von Schwarz und Weiss lässt er sich nie dazu verleiten, auf eine realistische grelle Beleuchtung mit Schlagschatten einzugehen. Gerade die stimmungsvolle Beleuchtung ist wunderbar bei ihm. Vor manchen Platten, wie dem Hirtentanz (R. D. 6), den Briganten (R. D. 12) und vor allem der bezaubernden Furt (R. D. 8) gerät man einfach aus dem Staunen gar nicht heraus und frägt sich, wie kommt das Jahr 1632 zu solcher Intimität, zu solchem Farbenreiz. Nie hat ein Diaz die Abendstunde, wann das goldgelbe Sonnenlicht gebrochen durch die feuchte Atmosphäre alle warmen Farben intensiv hervorleuchten lässt, schöner dargestellt — hier noch dazu ohne Zuhilfenahme wirklicher Farbe, nur schwarz und weiss! Sein herrliches Hauptblatt, der Hafen (R. D. 15) ist ein Geniestreich, wie ein Whistler. Keiner, auch Méryon nicht, hat eine derartige Prachtleistung in der Kunst des „Deckens“ geschaffen. Wir sehen direkt in die Sonne, — es flimmert und glitzert und blendet förmlich vor Licht. Wie einfach sind diese Mittel! Welch souveränes Können zeigt sich in der Abwägung der Linie! Jeder dieser kleinen Striche ist gegen die anderen verwertet worden, dass eine beispiellose Luftperspektive, ein unnachahmliches Beleuchtungsstück herauskam. Man kann sich keinen grösseren Kunstgenuss verschaffen, als diese Blätter zu betrachten.

Allerdings muss man einen der wenigen guten alten Abdrücke vor sich haben. Gewissenlose Menschen haben die Platten nach Gelées Tod immer noch verwertet, nachdem sie völlig ausgedruckt waren, und diese verbreiteten Abzüge vermögen uns auch nicht eine Ahnung von des Meisters Kunst zu geben.

Hans W. Singer.

Bartholomés Denkmal für die Toten.

FÜR Leben und Kunst giebt es keine strengere Prüfung als das Grab. Nur das Ernste und Echte hält vor ihm Stich. Selbst das gute Entlehnte weist die Empfindung hier ab.

Wie rührend erscheint uns die stille Schönheit griechischer Grabsteine. (Eine Auswahl im Mus. V Taf. 117, 125, 126, 143, 149.) Und doch: möchte jemand wohl die Hegeso mit ihrem Schmuckkästchen, den schönen Jägerjüngling mit dem alten Vater vom Ilisos, ja auch nur die edle Totenklage des Marmorsarges von Sidon einem der Seinen aufs Grab setzen? So anmutig sind uns Leben und Sterben nicht; nicht so gehalten die Klage am Grabe. Vollends fremd bleiben uns die bildlichen Tröstungen der hellenischen Sage.

Oder wünschte man lieber das Bildnis des Verstorbenen in römisch schlichter Tüchtigkeit auf dem Grabe zu sehen? Ich meine, dass diese Ehre in der halben Oeffentlichkeit des Friedhofs höchstens dem gebührt, der sich in weitester Wirksamkeit ausgezeichnet. Von den Uebrigen sollte der Grabstein nur sagen, dass sie Menschen gewesen; wie die Spartaner nur dem die Ehre der Grabschrift zuerkannten, der in der Schlacht gefallen, oder der Frau, die als Priesterin gestorben. Auf einem Grabstein, den ich eines Tages auf einem winterlichen Ritt von Olympia durch Lakonien am Wege auffand und nach Sparta brachte, standen, wie üblich, nur die Worte: „Eudamidas, im Kriege“. Welch ein Denkmal spartanischer Schlichtheit! Es ist dieselbe Gesinnung, in der wohl mancher sich die Erwähnung etwaiger Verdienste an seinem Grabe im Voraus verbittet und über dem Toten nur die durch altehrwürdigen Gebrauch geheiligten Worte gesprochen haben will.

Genügt unsrer Zeit die Formensprache des christlichen Mittelalters? Etwa der im Tode ausgestreckte Leichnam des Verstorbenen mit den tröstenden Gestalten des christlichen Glaubens über ihm? Die Phantasie der meisten von uns wird dazu nicht stark genug gebunden sein durch die heiligen Gleichnisse und Sonderformen des Kirchenglaubens, wie es die Einbildungskraft des Menschen im Mittelalter war. Oder will man gar den wiedererweck-

ten Pomp der Renaissance-Allegorieen mit ihren schönen Frauen und weinenden Putten auf dem Grabe wieder aufrichten? Sie waren auch in den Zeiten ihrer ersten Erfindung kühl genug, wo nicht etwa ein Michelangelo ihnen die Glut seines persönlichen Lebens einhauchte. Hier dürften viele selbst den hügellosen Rasen der Trappistengräber so äusserlich hohlem Prunk vorziehen.

Am fremdesten aber muten unsere nordische Empfindung doch die pomphaften Marmorgrabmäler an, welche die italienischen Cimiteri Monumentali füllen. Schauspielerisches Pathos, Süsslichkeit, aufdringliche Schaustellung modischen Kleiderwesens, kurz hohlster menschlicher Eitelkeiten machen für uns diese geräuschvolle Gräberkunst unleidlich. Nicht die trauernden Ehemänner und interessanten jungen Wittwen, Salondamen und Kusshände zuwerfenden geputzten Kinder wollen wir am Grabe sehen, sondern die Trauer, die bei dem Toten wohnt, die Gesinnung, die sich über das Einzelleben und die einengenden Glaubensformen hinaus auf das Allgemeinmenschliche und Ewige richtet.

Diese und ähnliche Gedanken werden Vielen gekommen sein, als sie auf der Pariser Weltausstellung von 1900 in dem Lichthof des Grossen Kunstpalastes vor dem Abguss von Bartholomés grossem Totenmal standen und sich nun auf einmal inmitten des Gewirres marktschreierisch durcheinander lärmender Bildwerke eine tiefe Stille aufthat, wie sie nur das Echte und Grosse um sich breitet. Jeder fühlte, hier spricht nicht bloss der Künstler, sondern der Mensch; hier spricht die Seele mit ihrem Schicksal aus ihren inneren Erlebnissen mit den ewigen Weltmächten heraus. —

Albert Bartholomé steht jetzt im dreiundfünfzigsten Lebensjahre. Er ist Niemandes Schüler. Eigener Drang führte ihn mit vierundzwanzig Jahren vom Rechtsstudium zur Malerei, auf deren Gebiet er eine Reihe, sowohl in der Farbe, als auch nach ihrem Innengehalt feinfühliger Werke schafft. Mit neununddreissig Jahren macht ihn der Tot einer heissgeliebten jungen Frau zum Bildhauer. Er will ihr Grabmal machen.

Dies ist auch die Entstehungsgeschichte des Christus (Taf. 76). Weitab von den hergebrachten Kruzifixen giebt dies hintenüber sinkende Haupt mit den brechenden Augen und dem nach Athem ringenden, geöffneten Munde eine Vision von ergreifender persönlicher Wahrheit. Man vergisst dies Antlitz nicht. So konnte es nur jemand bilden, der eine geliebte Person hatte leiden und sterben sehen.

Zwölf lange Jahre werden des Künstlers Gedanken von Bildern des Todes und der Trauer beherrscht. Er ersinnt sterbende und klagende Gestalten und Gruppen, bis aus ihnen allmählich jenes grosse Denkmal des Schmerzes zusammenwächst, das er nach sechsjähriger Arbeit 1895 im Modell vollendet. In dieser Gestalt wurde es vom französischen Staat und der Stadt Paris für das Massengrab der Namenlosen auf dem Père Lachaise bestellt. Vier Jahre hat Bartholomé seiner Ausführung in Kalkstein gewidmet. Am 1. November, dem Totenfest des Jahres 1899, wurde das Grabmal enthüllt.

Wie der Gedanke eines Zugangs zu dem ernsten Reiche der Toten im Aufbau des Ganzen, nach anfänglichem Schwanken, zum Ausdruck gebracht ist, lehrt das Kopfbild über diesen Zeilen. Ursprünglich war das Grabmal als ein freistehender rechteckiger Bau in der Form eines ägyptischen Grabes mit schrägen, nach oben sich verjüngenden Wänden geplant, unter Verteilung des bildnerischen Schmuckes auf die vier Seiten. Jetzt breitet er sich in einer Fläche vor der pylonenartigen Wand aus, die an die Tempelthore der alten Aegypter erinnert. An den Bergabhang gelehnt und in niedrigeren Flügeln nach beiden Seiten hin abgestuft, von Baumgruppen überragt, umrahmt der Quaderbau mit seinen schlichten Simsen die Thore des Todes, die in das Innere der Erde zu führen scheinen.

In das Dunkel der mittleren Thür schreitet ein Menschenpaar hinein. Der Mann entschlossener, mit über der Brust gekreuzten Armen — auch das leise Zurückwehen das Haares malt das unaufhaltsame Vorschreiten; das Weib zögernder, das Haupt klagend zurückgeneigt und den schlanken Arm wie hilfsbedürftig zur Schulter des Mannes hinüberreckend — über den dunklen Abgrund hinweg, der die beiden trennt. Dies kam deutlicher, als in der gegenwärtigen Ausführung in dem ersten Entwurf der Gruppe (Mus. II, 136) zum Ausdruck, auf dem zwischen den beiden im Boden noch der Spalt klafft, an dessen Rändern entlang das Paar in die dunkle Tiefe hinein ging. Von Mann und Weib aber gleitet die letzte Hülle herab. Es ist der letzte Schritt auf dem Wege des Todes, den sie schreiten.

An dieses Todesthor drängen von beiden Seiten die Scharen der Klagenden und Verzweifelten heran. Von rechts her voran ein älterer Mann, der sich angstvoll zitternd an das Thorgewände klammert. Hinter ihm drei Mädchen, fast noch im Kindesalter. Das eine hat sich vornüber flach auf die Erde geworfen, ein Bild äusserster Verzweiflung; ein knieendes Mädchen neben ihr faltet die Hände, wie in starrem Entsetzen; ein drittes, kleineres blickt nach Kinderart dumpf vor sich hin. Es folgt ein engverbundenes Paar. Ein knieender Mann stützt sein Weib, das vor Leid zusammenzubrechen scheint. Die gebeugte Haltung, die schlaff herabhängenden Arme, die übereinander gelegten Hände, die auf dem Arme des Geliebten einen Halt suchen, malen die todesmüde Ermattung.

Liebreich tröstend umfasst sie der Gefährte. Zuletzt ein Bild des Abschieds: ein Weib, das losgerissen von den Ihren, den Hinterbliebenen Küsse zurücksendet, und die Rechte beteuernd auf die Brust legt — die Liebe höret nimmer auf!

Auf der linken Seite dieselbe leidenschaftliche Klage, nur noch in dichterem Gedränge zur Todespforte hin. Voran, schmerzversunken eine Greisin, die Hände über dem gelösten Haare zusammengekrampft, das tote, hintenüber geworfene Enkelkind auf der Schulter, das sie beweint. Keusche Verhüllung der unteren Glieder verrät hier nicht nur den seelisch feinfühligen Künstler, sondern bringt auch die Wohlthat einer ruhigen Masse zwischen die nackten dünngliedrigen Gestalten hinein. —

Drei Menschenpaare drängen hinter ihr in leidenschaftlicher Bewegung nach: die Frauen in heftigem Ausbruch der Klage, entweder an der harten, kalten Mauer entlang tastend, oder sich beide Arme vor das Gesicht schlagend, wie um das Entsetzliche nicht zu sehen, das ihrer wartet; die Männer neben ihnen stützend, helfend, Trostesworte flüsternd — eine ergreifende Trilogie des Scheidens und Sterbens.

In mittelalterlichen Weltgerichtsbildern findet man bisweilen Teufel dargestellt, die den Haufen der Verdammten von einer Kette umzingelt zur Hölle zerren. Michelangelo lässt den greisen Charon mit geschwungenem Ruder ausholen, um die heulenden Toten in seinen Kahn zu treiben. Bei Holbein lädt ein grinsendes Gerippe die Vertreter der verschiedenen Stände und Menschenalter mit skurrilen Geberden zum Tanze. Wie veredelt ist alles hier. Nur die rechts aufsteigende, links die sich senkende Linie der Gesamtgruppe zieht mit unwiderstehlichem Zuge die Geister der Verstorbenen zum Todesthor. Die Einzelgestalten folgen diesem Zuge wie von einer inneren Gewalt getrieben. Am stärksten kommt dies rechts in dem Manne zum Ausdruck, der von einer unsichtbaren Kraft vorwärts gestossen, sich angstvoll an das Thürgewände anklammert; links in der herrschenden Gestalt dieser Seite: dem schlanken nackten Weib, das selbst in seiner knieenden Stellung wie unbewusst vordrängt. Man bemerke, wie die Bewegung in den Steillinien des letzten Paares jener Hälfte ebbt.

Und wie begleiten mitfühlend die Gewänder Bewegung und Empfindung der Gestalten: hier gleichsam erschlafft, in hängenden Zipfeln lang herabfallend oder auf dem Boden sich ausbreitend, dort das Vorwärtsdrängen in strafferem oder lässigerem Zuge wiederspiegelnd. Solche Kunst ist es, die den Meister verrät, der hier wie im Chore alles mitklingen heisst zu vielstimmig ergreifendem Klagegesang.

Der Künstler lässt uns aber auch in das Land hinüber blicken, das jenseits des Dunkels und der Klage liegt. Unter dem Todesthor öffnet sich das Grab, und man sieht ein Ehepaar in seiner Stille ruhen. Ueber ihrem Schosse, aus dem es hervorgegangen, liegt das Kind hingestreckt — das Antlitz verhüllt, das es der Welt kaum gezeigt. Es ist nackt wie die Eltern; „denn wir haben nichts in die Welt gebracht; darum offenbar ist, wir werden auch nichts hinausbringen“. Nur das Grabtuch zieht sich über den Scheitel des Mannes und ist über die nackte Erde gebreitet, auf der die beiden mit leichenstarr und mager ausgestreckten Beinen liegen.

Aber in den einander zugeneigten Häuptern, in den vier Händen, die sich in rührender Verschränkung

liebend und betend begegnen, scheint sich ein schlummerndes Leben zu regen.

Und dies Leben soll erwachen: eine knieende Lichtgestalt — sie erscheint in dem Schlussstück unseres Textes deutlicher, als in dem Dämmerlicht der Nische auf Tafel 75 — hebt leicht mit ausgereckten Armen die schwere Steinplatte, die das Grab deckte, und blickt mit unendlicher Güte und Milde auf das schlummernde Paar und ihr Kind. Der Künstler schreibt die Zeilen hinzu: „Das Volk, das in Finsternis sass, hat ein grosses Licht gesehen, und die da sassen am Ort und Schatten des Todes, denen ist ein Licht aufgegangen". Es ist ein Wort des Jesaias (9, 1), das im Matthäusevangelium wiederholt wird (4, 16). Jene Gestalt aber bildet er flügellos — nur der Flug des Gewandes mutet an wie Flügelwehen — und in weiblichen Formen, wie geflissentlich dem überlieferten Typus aus dem Wege gehend, der hier einen Engel verlangt hätte.

Nur was aus jeder Menschenseele vor der grossen Thatsache des Todes immer wieder von neuem als Ahnung, Hoffnung, Glaube emporwächst, das soll hier aufrichtigen und tiefen Ausdruck finden.

Dasselbe ehrlich-selbständige Ringen im rein Künstlerischen. Unzweifelhaft wirkt auch hier das Erbe der Vergangenheit überall herein: die ägyptische Kunst, die es wie keine vor und nach ihr verstand, dem Toten in dauerndem Stein und ernstgrossen Formen ein Haus für die Ewigkeit zu bauen, die auch den Gedanken des Todesthores zuerst gedacht; das Gedränge der Verdammten auf den Feldern gotischer Kirchenportale; die nackten leichenstarr ausgestreckten Toten der älteren französischen Kunst, die in so ergreifender Weise die armselige Vergänglichkeit aller irdischen Schönheit und Pracht predigen, vor Allem jener wundervoll gebildete Leichnam Louis de Brézés in der Kathedrale von Rouen. Alles das hat der Künstler mit offenem Auge und empfänglichem Gemüt in sich aufgenommen. Aber er ist sich darüber selbst treu geblieben. Kein Zug in der völlig neuen Auffassung des Nackten verrät eine Anlehnung an Vergangenes oder Fremdes. Alles ist hier ehrliche eigene Arbeit vor der Natur — am ergreifendsten im Bilde der toten Ehegatten, die vielleicht überhaupt das schönste Stück am Ganzen sind. Und daneben — nein darüber die grossflächige, ganz allein aus dem Stein geborene Form und Vortragsweise.

Alles in Allem: ein feinfühliger, tiefer, aufrichtiger Mensch, ein echter, ernster, grosser Künstler. Und was er uns in diesem mächtigen Grabmal bietet, ist die langsam gereifte Frucht eines ganzen leidens- und arbeitsvollen Lebens. Was kann der Mensch dem Menschen besseres geben!

Möge sein und seines Landes Beispiel reichen Widerhall in der künstlerischen Friedhofspflege auch unserer Gemeinden finden.

Georg Treu.

Franz Krüger, Ausritt zur Jagd.
Oelgemälde, Berlin, Kgl. Nationalgalerie.

Der Pferde-Krüger.

„EIN Naturalist, definierte Schadow 1801, ist jemand, der eine Kunst betreibt, ohne sie von einem Meister (Professor) oder in einer Schule erlernt zu haben," und bezog diese Worte auf Chodowiecki mit der Bemerkung: „ob er und einige ganz alte deutsche und holländische Künstler deshalb aber geringer zu schätzen sind als andere, die nicht zu sehen und zu arbeiten vermochten ausser durch die Brille irgend eines Meisters oder einer Schule, ist noch nicht ausgemacht."

Ein Menschenalter später hätte Schadow an Chodowieckis Stelle den Namen Franz Krüger setzen können, ohne die Wahrheit der Worte und die Aufrichtigkeit des Lobes im geringsten anzutasten. Nicht als ob Krüger die künstlerische Erbschaft Chodowieckis angetreten hätte, wohl aber hat er wie der Danziger Meister sein Können frei und ohne Lehrmeister aus seiner Begabung heraus entwickelt. Was die beiden Meister kunsthistorisch einander nähert, ist weit weniger ihre Art die Dinge zu sehen und zu gestalten, als das Gegenständliche, das Stoffgebiet. Auf Chodowiecki folgt Krüger als zweiter Grossmeister einer specifisch berlinischen Zeit- und Sittenmalerei. Die Verhältnisse lagen aber so verschieden, wie die Temperamente auseinander gingen, die sie widerspiegelten.

Das gesellige Berliner Leben nach dem Sturm der Freiheitskriege äusserte sich in einem behaglich-trägen Nebeneinander vieler kleiner Kreise, die sich immer mehr zusammenzuziehen als auszubreiten suchten. An der Spitze stand, von wahrhaft rührender Anhänglichkeit aller getragen, das Königliche Haus, der Hof. Ihren König, Friedrich Wilhelm III., „eine schöne, edle, ehrfurchtgebietende Gestalt, die allen äusseren Prunk verschmäht," trafen die Berliner im Tiergarten, wo er, in der Umgebung des kleinen Monumentes für die Königin Luise, in bürgerlicher Kleidung mit hohem Hut und schwarzem Gehrock spazieren zu gehen pflegte. Vertrauter that man mit dem Kronprinzen, dem bald alle witzigen Einfälle zugeschoben wurden, weil er als geistreich bekannt war, und mit den Prinzen des königlichen Hauses, unter denen Prinz August mit seinen zarten Beziehungen zur Julie Récamier und

Prinz Carl, der schneidige Reiter, die volkstümlichsten waren. Aller Augen leuchteten, wenn auf den Reitwegen des Tiergartens die prinzliche Cavalcade einhergesprengt kam oder die vergötterte Prinzessin Alexandrine im Federhut und fest anliegenden Reitkleide, von Livreebedienten gefolgt, sich sehen liess.

Im Bürgerstande gab der Beamte den Ton an. Wenig ist in den Tagen des Zollvereins von Krieg und Kriegsgeschrei die Rede, selbst das Griechenfeuer ist im Erlöschen. Aber die innere Politik, die Nachrichten des „Beobachters an der Spree", des „Märkischen Boten" werden disputiert und kolportiert sowohl auf der Strasse, wo sich die alten Herren mit dem Hut à la Bolivar und dem Ueberrock à l'anglaise, die Orden im Knopfloch, zeigen oder daheim im Ledersofa mit der Quastenpfeife und dem gestickten Hauskäppchen. Sie haben ein zähes Leben, gehärtet in der Glut der Freiheitskriege; „überhaupt, ehe man sich dessen versieht, haben die Leute hier fünfzig Jahre abgedient. Das thut das Klima." Die Damen in höchst ungefälliger Modetracht mit barbarisch aufgetürmtem Haarputz sind für die Oper, für Spontini und Weber interessiert. Schon vor dem Toilettentisch trällern sie den Jungfernkranz, lesen Walter Scotts Romane, wie Frau von Hohenhausen sie ihnen übersetzt, schwärmen für die bleichen Polenjünglinge und erbauen sich in ernsteren Stunden an Schleiermachers Predigten in der Dreifaltigkeitskirche.

Bildnis Friedrich Wilhelm IV.
Lithographie, stark verkleinert.

Eine Schicht tiefer, und wir sind bei denen, die jene Gesellschaft bedienen, deren Leben die Strasse ist. Der Barbiergesell, der ehrgeizige Laufbursche, der hochherzige Schneider, alle in Flausch und roter Mütze, begleiten die zu den Füssen des alten Dessauers im Lustgarten aufziehende Wachtparade. Die Gendarmen in Uniform, die Droschkenkutscher in grauem Mantel mit gelben Aufschlägen, die Eckensteher in bunter Ballonmütze bringen Farbe in das Strassenbild. Und was all diese Kreise innerlich einigt, so weit sie äusserlich auseinanderstreben, ist eine in ihrer Selbstironie harmlose Grosssprecherei, für die eigens die Redensart „man so duhn" geprägt wird.

Vielleicht hat Franz Krüger diese Zeit und diese Gesellschaft deshalb so gut geschildert, weil er als Fremder erst in sie hineinwachsen musste und niemals so mit ihr verwuchs, dass er den Ueberblick verloren hätte. In Radegast bei Cöthen wurde Krüger 1797 als Sohn des dortigen Amtmannes geboren. Seine Lieblingsplätze waren von früh an der Hof und die Ställe. Kamen die Jagdgäste des Herrn Amtmanns, so konterfeite ihnen der Knabe auf die Wagenschläge ihre Gespanne und ihre Hunde. An den Plankenzäunen erging sich seine jugendliche Hand in erstaunlich gut beobachteten Hunde- und Pferdedarstellungen, unbekümmert darum, dass der nächste Regen alles wieder abwusch. In den halbdunkeln Ställen, wo der Geruch der Pferde und des Heus die Luft scharf und stickig macht, unter Kutschern und Jägern hat er seine Knabenzeit verbracht.

Klar über seinen künstlerischen Beruf kam er nach Berlin ohne glänzende Mittel, ohne sonderliche Empfehlungen. Er dachte nicht daran „Akademie-Eleve" zu werden etwa unter der Leitung des Rektors Weitsch, „als der erste geltend und bewundert wegen der Leichtigkeit, mit welcher er das Porträt, die Historienmalerei, die Tiere und die Landschaft behandelte." Nach wie vor zeichnete Krüger Pferde und Hunde, jetzt im Königlichen Marstall und malte in seinem mit zwei Freunden, A. von Kloeber und Zimmermann, geteilten Atelier. Wollte er ruhen, so legte er sich halbentkleidet auf den Boden und liess seine Lieblingshunde, ein paar Windspiele, die er trotz seiner bescheidenen Mittel sich hielt, über sich hinwegspringen und klettern.

Fürs erste genügte seinem Ehrgeiz der Beifall und das Wohlwollen der Kutscher und der Grooms; nicht lange, so schenkten ihm die Herren Stallmeister gönnerhafte Beachtung und durch diese wiederum wurden die hohen Besitzer der Rennställe auf den jungen Künstler aufmerksam.

Die Stunde, die über ihn entschied, kam, als Prinz August von Preussen zu nicht geringer Verlegenheit des jungen Mannes sein Porträt auf seinem Lieblingspferde bestellte. Diese Auszeichnung führte am schnellsten bei Hofe und bei der Aristokratie ein. Bald konnte beim Preussischen Gesandten in Rom ein Studiengenosse des jungen Meisters einem wiss-

begierigen Offizier die beruhigende Auskunft geben: Krüger? Der malt jetzt Alles! In der neuen Umgebung fand sich seine unbefangene und liebenswürdige Natur um so schneller zurecht, als seine eigene Liebhaberei für Jagd und Sport ihn zum willkommenen Gesellschafter machte, und die Ungezwungenheit des waidmännischen Verkehrs alle Standesvorurteile beiseite schob.

Nun erweitern grosse Aufträge, die ihm vom Hofe gegeben werden, sein Stoffgebiet. 1829 malt Krüger für den Zaren Nikolaus, den Schwiegersohn des Königs, die Parade auf dem Opernplatz, bei welcher der Kaiser dem König sein 6. Brandenburgisches Kürassierregiment vorführt, und 1839 die berühmte Parade des Gardecorps vor Friedrich Wilhelm III (Tf. 82. 83.). Auf beiden Bildern schob der Künstler ungeniert den König mit der militärischen Suite und die defilierende Soldatenmasse in den Hintergrund, um vorn Platz für das freier bewegte Treiben der Zuschauer zu gewinnen, in denen die Repräsentanten des damaligen Berlin abgebildet wurden. Sehr ähnlich ist die Komposition auf dem Huldigungsbild von 1843, Krügers bekanntestem Werk, auf dem das ganze offizielle Preussen sich ein Stelldichein gegeben hat. Der scharfe Blick für das Charakteristische der Erscheinung, den er schon als Knabe an den Wagenschlägen der väterlichen Jagdfreunde bewiesen hatte, kam ihm jetzt im Porträtfach zu statten. An zweihundert Blatt in schwarzer Kreide gezeichneter, leicht getuschter Porträtstudien, die das grösste Aufsehen auf der Ausstellung nach seinem Tode erregten, bewahrt die Nationalgalerie in Berlin. Sie sind zugleich Studien für die zahllosen, ohne Unterschied vortrefflichen Bildnisse, die Krüger selbst lithographiert hat. Die lebhafte Auffassung und die leichte Hand hat an keiner Stelle der sauberen Durchführung Abbruch gethan. Die Männer, unter ihnen wieder die Militärs, herrschen vor, während die Damenwelt, die weniger Charakteristisches bot, zurücktritt. In allen Kreisen ist der Künstler heimisch, nicht zuletzt unter den Schauspielern und Komödianten, aus deren Sippe er sich die Gemahlin Johanna, geb. Eunicke, erkor.

„Sein Leben — heisst es in dem vortrefflichen Nekrolog des deutschen Kunstblattes von 1857 — zeigt kaum eine Veränderung als das Wachsen.“

Bildnis des Amtsrat Kühne.
Lithographie, stark verkleinert.

Unter dem neuen Könige Friedrich Wilhelm IV. werden die Beziehungen des Künstlers zum Hof noch enger; das russische Kaiserpaar ladet ihn zwei Mal 1844 und 1850 mit ehrenvollen Aufträgen nach Petersburg. Es entstehen die Suitenbilder, Porträts der preussischen und russischen Monarchen auf feurig anspringenden Pferden mit glänzendem Gefolge. Wenn Krüger den Schlachtenmaler schuldig geblieben ist, so liegt das an der trägen Ruhe der politischen Welt. Der Geschichtsmalerei im akademischen Sinne stand seine nur von der Gegenwart erregte Phantasie ablehnend gegenüber.

Immer liebenswürdig, gefällig, herzensgut und leicht zur Anerkennung fremden Verdienstes, selbst über Gebühr, geneigt, war der Künstler bei den Kollegen ebenso beliebt wie bei den Freunden. Wenn er sein Selbstporträt, keck und nonchalant, unter den Zuschauern der grossen 1839er Parade angebracht hat, so muss weniger an künstlerische Selbstgefälligkeit als an seine Popularität gedacht werden. Er gehörte zu „tout Berlin“, er — und seine Hunde. Jetzt als grosser Herr liess er sie von einem Groom spazieren führen, und gross und klein kannte die Krügerschen Windspiele. Ihre Wohlerzogenheit bahnte ihnen sogar den Weg auf die Bretter der Hofbühne, wo sie bei prunkvollen Umzügen mit höchstem Anstand ihre Statistenrollen durchführten. Endlos und imposant war denn auch das Trauergefolge, das Ende Januar 1857 dem toten Künstler zur Ruhstatt auf dem Dorotheenstädtischen Friedhof folgte, wenige Monate, nachdem er selbst der Gattin das letzte Geleit dahin gegeben hatte.

Mit einer anderen, reineren Freude als seine Zeitgenossen stehen wir heute vor seinen Bildern. Der Rausch des historischen Momentes, den sie festhalten, ist verflogen, die Berühmtheiten sind meist schon in teilnahmslose Ferne gerückt, die Unberühmten lächeln wir aus unserer höheren Grossstadtsphäre an. Aber die künstlerische Kraft, die dahinter steckt, ist in gleichem Masse stärker geworden, wie der Reiz des Gegenständlichen unwirksam wurde. Krügers Werke haben die Probe ihrer Unsterblichkeit bestanden.

Kein Zweifel, dass erst die neueste, wieder streng formalistisch-zeichnerische Richtung seine

Kunst zu verdienten Ehren bei der Nachwelt gebracht hat. Wer aber in Franz Krüger nur den gewissenhaften Zeichner, in seinem Realismus nur die trockene Wahrheit des Berichterstatters erkennen wollte, thäte ihm so Unrecht wie jene, die in Ingres allein den Vertreter klassischer Korrektheit, den bis zum Unpersönlichen kalten und glatten Stilisten mit kühler Achtung bewundern. Vielleicht trägt gerade die für Ingres erwachte Begeisterung der Jüngsten Schuld daran, dass Krüger, der so stark an ihn erinnert, im Auslande noch nicht nach Gebühr geschätzt wird. Mit Frankreich hat der preussische Künstler schon zu seinen Lebzeiten kein Glück gehabt; 1855 auf der Pariser Weltausstellung that sich das Preisgericht die Unehre an, ihn mit einer Medaille dritter Klasse abfahren zu lassen. Damals allerdings stand ihm wohl weniger Ingres als der mit ihm befreundete Horace Vernet im Wege, dessen unwahrer Heroismus heute den Schrecken aller Besucher der Versailler Ruhmesgalerie bildet.

Bildnis der Frau Prof. Krüger geb. Eunicke.
Lithographie, stark verkleinert.

Fragen wir, worin Krügers eigentliche Begabung, worin sein Genie lag, so muss die Antwort lauten: in der porträtmässigen Treue der Darstellung. Sie hat ihn ebenso sehr unterstützt, wenn er Pferde und Hunde malte, wie wenn er Menschen darstellte. Ihr verdankt er, dass er ohne eingehendes Aktstudium und ohne tiefere anatomische Kenntnisse den lebensvollen Schein der Dinge festzuhalten vermochte. Nur ein solches Talent durfte nach dem Wahlspruch arbeiten: Besser nichts wissen als zu viel. Gleichwohl ist er niemals leichtsinnig oder oberflächlich geworden. Die Kraft seines künstlerischen Blickes hat ihn vor allem Phrasenhaften und Unwahren behütet. Er kennt weder die Theatralik der Berberrosse des Horace Vernet, noch liess er je in falschem Pathos „durch den modernen Pantalon hindurch die Kniescheibe des Atriden blicken.“ Seine Augen blieben frisch, sein Empfinden gesund. Mit Leichtigkeit fand er den Standpunkt, von dem aus auch die komplizierteste Staatsaktion zu packen sei. Wie sicher im Wurf ist gleich die erste Skizze zu der Komposition des grossen Huldigungsbildes in der Nationalgalerie!

Ein Kolorist im Sinne der Lichtmaler war er nicht. Die Effekte der Tonigkeit blieben ihm fremd. Wohl aber hat er sich energisch zu einem Meister der Stimmung durchgearbeitet, und die Beleuchtung als Stimmungswert sicher verwendet, sowohl das dünne zarte Licht des Herbsttages auf der grossen Parade, wie den grellen Sonnenblick am wolkenschweren Oktoberhimmel auf der Huldigung. Seiner Farbe fehlt wohl der Flimmer, nie aber fällt er ins Bunte und Harte.

Seine Grösse liegt schliesslich in seiner Menschenschilderung. Was hat er aus dem Bourgeois, dieser in Berlin lokalisierten, oft an die Karikatur streifenden Spielart des gebildeten Philisters zu machen verstanden! Wenn seine Beobachtung scharf ohne Aufdringlichkeit, sein Empfinden zart, ohne Sentimentalität sich kundgiebt, so spiegelt sich in beiden die schönste Eigenschaft des Menschen Krüger: sein Humor. Es fiel ihm nicht ein, die wohlbekannten Schwächen seiner Modelle zu ironisieren, an ihnen mit Ueberhebung Kritik zu üben. Mit seinem Herzen, nicht nur mit seiner Beobachtungsgabe hat er „seinen lieben Berlinern“ nahe gestanden. Ihrer vaterländischen Begeisterung wusste er mit Wärme Ausdruck zu geben; ihre althergebrachten Unarten, das Wichtigthun und das Querulieren, haben ihn stets mehr belustigt als geärgert. Die Sonntagslaune, die ihn selber nie verliess, glänzt von den Gesichtern seiner Gestalten wieder. Auf seinen Bildern ist immer Hohenzollernwetter und gehobene Stimmung. Das wirkt auf ihnen wie der Zauber der guten alten Zeit, das trennt ihn scharf und bestimmt von dem Einzigen, der seine Arbeit für das Ende des 19. Jahrhunderts fortgeführt hat, aber im Stile des geistreichen und boshaften Chroniqueurs — Adolf Menzel.

Hans Mackowsky.

Der deutsche Holzschnitt und der deutsche Kupferstich.

WER die deutsche Kunst in Gemäldegalerien studiert, wird schwerlich dem Irrtum entgehen, sie zu unterschätzen. Kaum irgendwo stehen Bildtafeln, auf die der Deutsche mit sicherem Stolze hinweisen könnte, wenn ihm die Ueberlegenheit fremder Kunst vor diesem oder jenem Werke gepriesen wird. Solange überhaupt Einzelnes mit Einzelnem verglichen wird, bleibt die deutsche Kunst arg im Nachteil; ihr günstiger fällt die Messung aus, sobald das Ganze des südlichen Schaffens dem Ganzen des deutschen Schaffens gegenübergestellt wird. In der traurig kurzen Zeitspanne, in der die deutsche Malkunst sich in eigener Sprache mit Sicherheit auszudrücken vermochte, sind ihr nicht viele Bilder von vollkommener Harmonie gelungen. Der moderne Beobachter, dessen Ansprüche freilich durch die Kenntnis der italienischen Kunst gebildet sind, fühlt vor den deutschen Malwerken nur allzu häufig einen Widerspruch zwischen dem Gewollten und dem Erreichten, zwischen der Aufgabe und der Absicht des Meisters, zwischen der Anschauung und den Ausdrucksmitteln des Malers. Die selbst vor Dürers Gemälden oft beklagte Unzulänglichkeit wird in der üblichen Art historisch abgeleitet, sei es aus Mängeln der deutschen Anlagen, sei es aus Hemmungen, die politische, kirchliche oder soziale Umstände dem Schaffen bereiteten.

Denjenigen Grad von Bewunderung, zu dem der freundlichste Beurteiler vor keiner einzelnen Schöpfung zu steigen vermag — der Beurteiler des gesamten deutschen Schaffens wird ihn erreichen, wenn er nur gerecht und ausdauernd ist. Der Weg zu dieser sehr hohen Schätzung ist allerdings mühsam. Nicht hier oder dort mit einem Schlage enthüllt sich die Grösse der deutschen Kunst; allmählich aus der Betrachtung vieler unscheinbarer Zeugnisse erwächst die Vorstellung von einer Gestaltungskraft, deren Umfang und Originalität unvergleichlich sind.

Mit behaglichem Verweilen und Sich-Vertiefen in die Feinheit, die Qualität der Schöpfungen ists nicht gethan, es gilt, die Leistung in der Quantität zu ehren und in der breiten Masse der Gebilde die ausserordentliche Mannigfaltigkeit, die nimmer müde Triebkraft und Schlagfertigkeit des deutschen Gestaltens zu begreifen. Die zweifelhafte ästhetische Maxime „l'art pour l'art" darf den Beobachter nicht hindern, Grenzgebiete zu betreten und

Moses vor dem Herrn. Lev. XIX.

Dieser und die sieben folgenden Holzschnitte gehören zu den „Bildern des Alten Testamentes" von Holbein, die 1538 bei den Brüdern Trechsel zu Lyon erschienen. Die Zeichnungen sind schon um 1525 in Basel entstanden, und die Ausführung im Holzschnitt rührt von H. Lützelburger her, der 1526 schon gestorben ist.

die Kunst dort aufzusuchen, wo sie im Dienste, fremden Gesetzen unterworfen, mit lehrhaften, litterarischen, mit polemischen und satirischen Aufgaben belastet ist. In schweren Fesseln hat die deutsche Kunst gelitten, aber auch ihre Spannkraft gestählt. Wenn es ihr gar schwer gemacht wurde, im Monumentalen und Dekorativen das Höchste zu erreichen, so gewann sie dafür Ausdrucksfähigkeit und die leichteste Beredsamkeit. Sache einer unverständigen und philiströsen Kritik ist es, diese Eigenschaften einer Kunstübung zu preisen, die Abwesenheit jener dabei zu beklagen. Es ist doch wohl nötig zu fragen, ob dieses und jenes Ziel zugleich erreicht werden konnten. Der Ruhm und die Ehre der deutschen Kunst liegt darin, dass sie das Gefäss eines reichen seelischen und geistigen Inhalts ist.

In der Mitte des 15. Jahrhunderts erfand ein Deutscher die Buchdruckerkunst, nämlich das Drucken mit Schrifttypen. Den Glanz dieser Erfindung kann man auf allerlei Art verdunkeln, indem man auf die ältere Anwendung ähnlicher Mittel, indem man auf

Moses und Aaron. Num. I.

die Zufälligkeit des Erfindereinfalls hinweist. Das Wesentliche ist nicht die Erfindung selbst, sondern das Bedürfnis, das die Bemühung Gutenbergs orientierte. Dieses Bedürfnis war in Deutschland dringender als anderswo. Der Wunsch, das Wort in seiner Wirkung zu verhundertfachen, in wohlfeilem Verfahren, für das Volk, und nicht in öffentlicher Rede, dieser Wunsch, der in Deutschland reger war als sonst irgendwo, schuf den Buchdruck. Damit waffnete sich der deutsche Geist zu den geistigen Kämpfen des 16. Jahrhunderts.

Ein spezifisch deutsches Bedürfnis hat den Bilddruck geschaffen, ehe das Drucken mit Schrifttypen erfunden war. Die Neigung, das Bild zu verhundertfachen, in wohlfeilem Verfahren, für das Volk, Bildliches zu Lehre und Andacht in die Häuser tragen, war höchst lebhaft in den deutschen Landschaften. Unter dem rauheren Himmel war die Anhänglichkeit an die Häuslichkeit treuer als im Süden, die Freude am bescheidenen Kunstbesitz tiefer und opferwilliger. Wenn die holländische Malerei des 17. Jahrhunderts einen häuslichen Schmucktrieb von rätselhaft weitem Umfang befriedigte — welch' erstaunliche Menge von Gemälden nahmen die Wohnhäuser des kleinen Landes auf —, so mag die Neigung zum Kunstbesitz vorzüglich als eine germanische Neigung bezeichnet werden.

Moses und die Priester. Deut. XVIII.

Zu Anfang waren Schriftdruck und Bilddruck eng vereint. Die sogenannten Blockbücher wurden mit Holzstöcken gedruckt, denen Figürliches und Textliches in gleicher Art eingeschnitten war. Die enge Verbindung wirkte fort. Bald nachdem der Buchdruck, Dank der höchst förderlichen Gutenbergschen Neuerung, seine denkwürdigen Siege errungen hatte, verband er sich mit dem Bildschnitt. Das Wort ergänzend, seine Wirkung steigernd, veranschaulichend, dann auch den Textkörper ornamental rahmend und zierend, kam die Buchillustration zu Ansehen. Fast alle grossen deutschen Maler zu Anfang des 16. Jahrhunderts haben im Dienste der Buchverleger wenigstens für einige Zeit, oft in den kritischen Jahren der Wanderschaft, die Mittel ihrer

Ruth im Felde. Ruth I.

materiellen Existenz gefunden, die ihnen das Malgewerk nicht zu bieten vermochte.

In dem Lande, wo politische oder kirchliche Korporationen, Fürsten oder reiche Kaufherren weder so viele noch so weite Aufgaben der Monumentalkunst stellten wie in Italien, in einer Zeit, da religiöse Zweifel und Bedenken den stolzen Festglanz des kirchlichen Gepränges trübten, wies schon die ökonomische Nötigung auf das volkstümliche Gewerbe der druckenden Künste. Die deutschen Maler folgten dieser Lenkung um so leichter, wie der Weg ihren Anlagen zusagte. Nichts ist charakteristischer für die deutschen Kunstzustände als die Gönnerschaft des Kaisers Maximilian. Mit grossartigen und doch kleinlichen Plänen trat dieser Fürst an seine Maler heran, mit Plänen, die halb litterarisch, halb künstlerisch waren. Er vergewaltigte den Holzschnitt, indem er Monumentales von ihm verlangte, indem er statt in Stein oder Erz, in bedrucktem Papier das Denkmal seines dynastischen Stolzes und seiner Herrscherthaten zu errichten trachtete.

Das Altarbild wie auch die Wandmalereien an den Kirchenwänden war der Gemeinde zugewandt,

befriedigte die allgemeinen Andachtsbedürfnisse der Gläubigen. Ein Zwang zum Unbestrittenen, gleichmässig Giltigen, zum Hergebrachten lag darin für den gestaltenden Künstler. Das Malwerk war konservativ, schwerfällig, wenigstens so lange und insoweit es der Allgemeinheit diente, dahingegen der Kupferstich und Holzschnitt neuerungssüchtig, revolutionär, als leichte Erzeugnisse des Tages den

Hanna, einen Sohn erbittend. I. Reg. I.

Launen der Zeit beweglich nachgingen, und sich in den Darstellungsmotiven und in der Auffassung vielfach gabelten und verzweigten.

Das Erzeugnis der druckenden Kunst konnte hier Beifall finden, wenn es dort zurückgewiesen worden war. Die verschiedenen Stände, Lebensalter wurden schöpferisch mit ihren besonderen Wünschen; der Gelehrte, der Mönch, der Sektierer, der Kaufmann, der Bauer, der Landsknecht, jeder wählte nach seiner Neigung auf der Messe. Die krause Mannigfaltigkeit der Anforderungen gab der Gestaltungslust den stärksten Antrieb und die freieste Bahn. Allerdings stieg der deutsche Zeichner herab, indem er der plumpen Neugierde, dem thörichten Wahn und dreisten Spott dienstbar wurde, wohl überschritt er die Grenzen des Künstlerischen und die des feineren Geschmacks, indem er moralisierte und schimpfte. Das sind in die Augen fallende Flecken und Schäden. Was Wertvolles aber die deutsche Kunst aus der Tiefe ans Licht brachte, was sie den elementaren volkstümlichen Vorstellungen abgewann, ist unermesslich und unmessbar.

Auf hundert verschiedenartige Fragen Antwort erteilend, waren die deutschen Kupferstecher und Zeichner doch nicht dem toten Echo gleich, vielmehr vergleichsweise selbständig und in der Lage, aus Eigenem zu sprechen, soweit nicht die Buchverleger ihren Zwang geltend machten. Malend, ob sie nun Kirchenbilder oder Bildnisse schufen, wurden die Meister des 15. und 16. Jahrhunderts doch durch die Vorschriften der Auftraggeber eng gebunden. Was wüssten wir von Hans Holbeins Persönlichkeit, wenn wir nur seine Gemälde und nicht auch seine Holzschnitte besässen?

Holzschnitt und Kupferstich entbehren der Farbe. Zwar hatte man in der Jugendzeit des Formschnitts die Abdrücke mit der Hand, etwa mit Hilfe von Patronen gefärbt, doch fiel die Farbigkeit als eine unorganische Zuthat von dem aufwachsenden Holzschnitt ab. Die merkwürdigen Versuche im 16. Jahrhundert, farbige Blätter mit mehreren Platten zu drucken, blieben vereinzelt. Mit diesen Versuchen wurde übrigens eher beabsichtigt, durch Nüancierung der Helligkeit in den Schattenflächen die plastische Rundung zu fördern als dem Holzschnitt Lokalfarbigkeit zu verleihen. Der Kupferstich war im 15. und 16. Jahrhundert stets schwarz.

Mit der Farbe fehlt der Kunst die Heiterkeit, das Hauptmittel der dekorativen Wirkungen, die Lust des Auges. Der farblosen Darstellung bleibt etwas Unsinnliches, Gedankliches anhaften.

Unkoloristisch ist die deutsche Kunst im Grossen und Ganzen. In Franken, derjenigen Landschaft, die den grössten deutschen Maler geboren hat, wird der Mangel des Farbensinnes besonders deutlich. Grünewald ist mit seinen grandiosen Effekten eine Ausnahme und — höchst bezeichnend — auch darin eine Ausnahme, dass er, soviel wir wissen, weder dem Kupferstich noch dem Holzschnitt seine geniale Kraft zugewandt hat. Ist die Lokalfarbigkeit in deutschen Bildtafeln auch laut genug und oft allzu laut, so spricht sie doch den Sinn und Inhalt des

Esther vor Ahasver. Esther I. II.

Werkes nicht aus, ist etwas Hinzugekommenes, Sekundäres. Der bunte Glanz stieg den deutschen Malern nicht als erste Vorstellung auf, wurde nicht zum Ausgang der künstlerischen Thätigkeit. Mit Unrecht wird Holbein als der deutsche Kolorist Dürer gegenüber hingestellt. Im Verhältnis zu der vollkommenen Freiheit seiner Formanschauung ist Holbein, bei allen handwerklichen Tugenden, bei

Hiob im Elend. Iob. I.

allem Geschmack in der Farbenwahl, als Kolorist und als Maler rückständig und primitiv innerhalb seiner Periode.

Zuerst das einfachste bildliche Ausdrucksmittel mit Kontur und bescheidener Innenzeichnung, ward der Holzschnitt gegen das Ende des 15. Jahrhunderts befähigt, eine feinere Zeichenweise mit systematisch geordneten Parallel- und Kreuzlagen im Abdruck wiederzugeben, die plastische Form mindestens anzudeuten, der nachschaffenden Phantasie des Betrachters zur Hilfe. Vollkommen aus der handwerklichen Tiefe heraus hob erst der junge Albrecht Dürer diese Technik. Die jüngere und von vornherein weit vornehmere Gattung des Kupferstichs gab dem Holzschnitt Anregungen. Der in Goldschmiedewerkstätten geborene Kupferstich wurde sehr rasch in Deutschland zu hoher Leistung gefördert.

Die frischesten und geistreichesten Kräfte, die namentlich in den oberdeutschen Landschaften auf dem Felde der bildenden Künste hervortraten, haben sich im Kupferstich, und fast nicht anders, ausgesprochen, nämlich der Meister E S, Martin Schongauer und der dem Namen nach unbekannte, wahrscheinlich am Mittelrhein thätige Meister, der das berühmte, jetzt zu Wolfegg bewahrte „Hausbuch“ geschaffen hat.

Dem Holzschnitt und dem Kupferstich gemeinsam ist die Nötigung des rein zeichnerischen Ausdrucks. Mit dem Strich, und zwar ausschliesslich mit der Ausdehnung des Striches, nicht etwa auch durch Nüancierung seiner Helligkeit, muss alles gesagt werden, in Kontur, Binnenzeichnung und Schraffierung. Die Schattenflächen werden, mit besonderer Sorgfalt vom Kupferstecher, in ein Liniensystem gleichsam übersetzt. Gewiss ist, dass die Gewöhnung an den rein zeichnerischen Vortrag auf die Kunstanschauung erheblich zurück wirkt, und in deutschen Malwerken sind die Folgen davon zu spüren.

Fern von der Natur sind die Schöpfungen der druckenden Kunst in mehr als einem Sinne. Nicht nur, weil ihnen die Farbe, ein wesentlicher Teil des irdischen Scheines fehlt, die Grössenverhältnisse, der zeichnerische Vortrag und der Papiergrund, der fühlbar und vielfach auch sichtbar bleibt, sind ferner sehr beachtenswerte Hindernisse, die eine Illusion der Wirklichkeit, wie die Malerei sie anstrebt, von vornherein ausschliessen. Aus der Beschränktheit und der Armut erwächst die besondere Freiheit, der besondere Reichtum des Holzschnitts und des Kupferstichs. Der Bilddruck bietet eher eine Abbreviatur, ein Schema als die Naturerscheinung selbst in ihrer Fülle, mit ihren Einzelheiten. Er regt die Phantasie des Betrachters an, indem er sie nicht befriedigt. Seine auslassende und betonende Willkür wendet sich mehr an den Geist als an die Sinne. Fern dem Naturvorbild ihrer Art nach ist die druckende Kunst autonom, entzieht sich der Kontrolle und vielen Anforderungen, ähnlich der Poesie, die innerhalb der befreienden Gebundenheit der Verssprache vieles wagen kann, was der Prosarede nicht gestattet ist. Das Momentane, Visionäre, das Unsinnliche und Uebersinnliche ist der andeutenden Kunst noch zugänglich, während die ausführende ungestraft dorthin sich nicht versteigen darf. Der schwerfälligen Ehrlichkeit, der handwerklichen Gewissenhaftigkeit, mit der die Deutschen zu Anfang des 16. Jahrhunderts ihre Bilder schufen, waren die kühnen Phantasien der Baldungschen Hexendarstellungen, die geistreichen Erfindungen der Holbeinschen Totenbilder und das gewaltige Pathos der Dürer'schen Apokalypse nicht erreichbar.

Die deutsche Kunst, die allzusehr den Einzelheiten des Naturvorbildes sich hingab und wieder

Der Prophet Jonas vor Ninive. Jon. I. II. III.

allzusehr durch seelischen und gedanklichen Anteil bewegt wurde, hat weniger in Gemälden als in Holzschnitten und Kupferstichen ihr Bestes ans Licht zu bringen vermocht. Max J. Friedländer.

Tilmann Riemenschneider. Der hl. Blutaltar.
Rothenburg. Jacobskirche.

Tilmann Riemenschneider.

(1468—1531.)

WAS grosse künstlerische Auffassung und schwungvolle Formengebung anlangt, werden die Italiener der Renaissance vor den Deutschen unstreitig den Vorrang behalten. Und dennoch gebührt den altdeutschen Meistern trotz mancher formalen Eckigkeit nach einer Seite hin der Vorzug: sie haben menschliche Empfindungen und seelische Stimmungen in zartester und herzgewinnendster Weise zum Ausdruck gebracht, wenngleich sie gewisse Unbeholfenheit und trübe Form nicht vermeiden konnten. Diese Befangenheit in der Linienführung erscheint aber zuweilen gar am Platze, und Form und Inhalt stehen mit einander so erst recht im Einklang. Wer daher bei deutschen Werken nur den Wohlklang der Renaissancesprache als Massstab nimmt, wird sich der Voreingenommenheit nicht erwehren können, wer jedoch vom rein deutschen Empfinden aus zu urteilen sich bemüht, wird auch aus den holzgeschnitzten mittelalterlichen Figuren eine wahre Kunstsprache herausempfinden.

Ein andrer Grund, weshalb es uns immer wieder mächtig zum Quattrocento Italiens zieht, ist, dass jenseits der Alpen, mag man die antiken Ideenkreise noch so sehr in Anschlag bringen, dennoch aus eigner Kraft die herrlichste aller Kunstblüten entspross und dass aus ihr auch uns noch, die wir heute doch ganz anders als die damaligen Italiener fühlen, ein eigenartiger Frühlingsduft anweht. Zwar hatte auch Deutschlands spätgotischer Geist ein Streben nach unbedingter Naturwahrheit zur Herrschaft gelangen lassen, allein jener Naturalismus nahm teilweise infolge italienischer Einwirkung eine neue Färbung und Form an, die dem deutschen Empfinden zunächst fremd blieben.

In diese Uebergangszeit zur Renaissance und Reformation fällt die Blüte der fränkischen Kunst. In ihr lebten Meister, die dem Neuen zu folgen wohl fähig waren. Dürer zeigt dies am besten. Wie die neuen Ideen auf künstlerischem wie religiösem Gebiete sich mit der herrschenden Tradition verarbeiten liessen, hat der Meister in Stich und Gemälde dargelegt. Auch in Vischers Werkstatt konnte rechtzeitig der sich ändernden Geschmacksrichtung Rechnung getragen werden, und mit gutem Erfolge. Andern Künstlern indessen — und es waren dies leider die meisten — versagte die Kraft, im Strome der neuen Zeit mitzuschwimmen. Stoss und Riemenschneider, die beiden charakteristischsten Meister jener Uebergangszeit, waren zu sehr von spätgotischer Anschauung durchdrungen, als dass der Versuch einer Nachgiebigkeit zu Gunsten der Renaissance hätte gelingen können. Beiden blieb das Verständnis für das innere Wesen der neuen Formensprache verschlossen.

Dennoch wird gerade Tilmann Riemenschneider eine der anziehendsten Erscheinungen in der deutschen Plastik bleiben. Seine Gabe, in empfindsamen und feinfühligen Personen eine überzeugende und herz-

ergreifende Seelenäusserung zu geben, hat ihm ähnlich wie Adam Krafft ein hohes Relief in der deutschen Kunstgeschichte gesichert, und seitdem ihm die Kritik alle dem anonymen Meister des Creglinger Altars zugewiesenen Werke zurückgeben musste, steht er mit Veit Stoss auf gleicher Stufe und hat diesen in mancher Beziehung sogar übertroffen. Weil Tilmann in lebensvollen, meist jugendlichen Köpfen mit gemischt wehmütigen Zügen und lockiger Haarfülle stets das rechte Mass im seelischen Empfinden zu halten wusste, ist er uns gerade so lieb und wert geworden. Kein lauter Schmerzensschrei erschreckt uns, kein wilder Ausbruch der Verzweiflung stört die heilige Ruhe; lieber greift der Meister zu einem leisen Weinen, um uns dadurch desto mehr zu rühren. Alles ist auf eine Stimmung berechnet, die auf ein kindlich gläubiges Herz ihre Wirkung nicht verfehlen kann. Und zugleich gelingt ihm in den meisterhaft gearbeiteten Gesichtern eine einfache anmutige Schönheit. Eins nur mag man bei ihm auszusetzen haben: wirklich freie Bewegung fehlt seinen untersetzten, knochigen Bürgersleuten mit den schmalen Schultern und den dünnfingrigen Händen, ihnen haftet etwas von dem steifen Benehmen einer Automatenfigur an, deren Bewegungen, mag sie noch so naturalistisch gearbeitet sein, immer eckig bleiben.

Aus Osterode am Harz stammend, kam Tilmann als talentvoller frühreifer Knabe auf der Wanderschaft nach Süddeutschland, wo er unter der Aufsicht von schwäbischen und fränkischen Meistern gearbeitet haben mag. Fünfzehnjährig liess er sich in dem Bischofssitze Würzburg nieder, beschäftigte nach Erlangung des Bürger- und Meisterrechtes eine Zahl von Lehrlingen und heiratete bald darauf die Witwe eines zünftigen Meisters.

In arbeitsfrohem Schaffen stieg er vom handwerksmässigen Schnitzer hinauf zum Künstler und entwickelte in dem ersten Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts eine besonders lebhafte Thätigkeit. Zugleich wurde auch seine bürgerliche Stellung durch die Wahl zum Ratsmitgliede und Stadtbaumeister ausgezeichnet, und fortan war er für die Stadtverwaltung unentbehrlich geworden, so dass ihm später als wohlhabenden Bürger das angesehenste Amt in der Stadt, die Stelle des Bürgermeisters, übertragen wurde.

Sein frühestes bekanntes Werk, das im hohen Relief aus dem Stein herausgearbeitete Grabmal des Eberhard von Grumbach in der Pfarrkirche zu Rimpar, lässt des Meisters eigene Art noch keineswegs erkennen, erhebt sich auch kaum in der künstlerischen Erfindung über die gotischen Grabmonumente seiner Zeit. Aufgerichtet steht der Ritter in voller Rüstung steif und unbeweglich auf einem Löwen da. Aber bereits in den nur teilweise und zerstreut erhaltenen Schnitzereien von dem 1492 aufgestellten Altare zu Münnerstadt prägen sich des jungen Künstlers Ideen in origineller Weise aus. Wenngleich die vier Flügelreliefs, am meisten jene im Schlosse Mainberg aufbewahrte Tafel mit der Begegnung Christi mit Maria Magdalena im Garten, unmotiviert gefaltete, blechartig gedrehte Gewandung aufweisen, wie sie der Nürnberger Schnitzerschule des Veit Stoss eigen ist, so sind die Rundfiguren der Maria Magdalena und der hl. Elisabeth sowohl in der Stellung des Körpers und der behutsam gestellten Füsse wie in dem träumerischen Ausdruck zart empfundene Gestalten, deren rhythmische Faltenbehandlung schon Anklänge an des Meisters spätere Gewandfiguren deutlich sehen lässt. Allerdings bleibt in den bis 1495 gearbeiteten Werken, in der Madonna für die Neumünster Kirche zu Würzburg, in dem im Heidelberger Schlosse befindlichen Apostelaltar und auch in dem Steingrabmal des Bischofs Scherenberg im Würzburger Dom zunächst jene überreiche eckig gebrochene Fältelung vorherrschend, und auch die beiden ersteren Werke bekunden die Vorliebe für gedrehte Gewandzipfel.

Zu einem rein künstlerischen Ergebnis gelangt Riemenschneider eigentlich erst in seinen drei heute noch im Taubergrunde stehenden Altarwerken, die, was phantasievolle Auffassung, naturwahre Seelenäusserung und geschickte Technik betrifft, den Höhepunkt seiner Schnitzkunst bezeichnen. Seitdem sie Riemenschneider wieder gesichert sind, tritt sein Kunstcharakter eigentlich erst recht kräftig hervor. Seine beiden Hauptschnitzwerke, der hl. Blutaltar in der Jacobskirche zu Rothenburg und der Marienaltar zu Creglingen verdienen es, mit den Hauptwerken der Nürnberger Meister zugleich genannt zu werden. Wenn wir in ihnen auch weder nach harmonischer Schönheit wie bei Vischer, noch nach klarer Gruppierung wie bei Krafft suchen dürfen, so liegt Riemenschneiders Stärke in dem Ausdruck einer poetischen Träumerei und eines feinfühligen Empfindens.

Obwohl die grösste dieser beiden Arbeiten, der Altar zu Creglingen, urkundlich für Riemenschneider nicht beglaubigt ist, so gehört er dennoch unserm Meister wegen der Aehnlichkeit mit früheren Werken so gut wie sicher an, und die künstlerische Qualität des Altars allein, die ihn über alle anderen Werke des Meisters erhebt, war an der irrigen Meinung schuld gewesen, dass er ein Erzeugnis eines dem Riemenschneider wohl verwandten Meisters sei, der aber in der Kunst der grössere war. Wahrscheinlich für die Jacobskirche zu Rothenburg gestiftet, scheint er in der sturmbewegten Zeit der Reformation in die kleine abgelegene Wallfahrtskirche zu Creglingen gerettet worden zu sein, wo

er bis heute, ungünstig aufgestellt und viel zu gross für den kleinen Raum der Kirche, völlig unversehrt verblieb, so dass an den Adern der Hände und an den Falten in den Gesichtern die feinste, eigenhändige Durchführung des Meisters noch erkennbar ist. Weil er so sehr naturalistisch ins Detail gearbeitet ist, war der Altar vermutlich unbemalt geblieben.

Der geöffnete Mittelschrein zeigt in Rundfiguren die Himmelfahrt der Maria, der die auf der Erde knieenden Apostel mit fein abgestufter Empfindung nachschauen. Ergreifend ist die bange Ueberraschung, rührend die demütige Hingabe, das anbetende Staunen, die gedämpfte Klage und die wehmütige Trauer zum Ausdruck gebracht, und überaus reizend ist die Art, wie die fünf Engel wie Tauben Maria umflattern, die mit andächtig erhobenen Händen ernst gen oben schaut.

Auch die Flügelreliefs des Altars, die aus dem Leben der Maria erzählen, stehen in der sauberen Durchführung und der gerühmten Seelenäusserung nicht nach. Die Verkündigung und die Begegnung der Maria mit Elisabeth auf dem rechten Innenflügel nehmen wegen der würdevollen Ruhe im seelenvollen Ausdruck besonders ein. Wenn uns einzelne Scenen dennoch nicht so ansprechen wie die Figuren des Mittelschreines, so liegt der Grund lediglich darin, dass bei dem damaligen Streben nach malerischer Gestaltung des Reliefs das plastische Formgefühl des Schnitzers manche Einbusse erleiden musste. Zufriedenstellendes in der malerischen Reliefbildung konnte nur einem Meister gelingen, der umfassende Kenntnisse in der linearen und der Luftperspektive besass. Deren aber gab es in Deutschland nur wenige, und selbst Dürer gelangte erst spät dazu. Andrerseits passt aber gerade das Formale zu der rührenden Geberdensprache, zu der zwar undramatischen, aber liebenswürdigen Art zu erzählen, zu den einzig schön gearbeiteten Händen und dem grossgedachten Faltenwurf. Hier hat Riemenschneider eins vor Stoss voraus: durch seine Werke geht der rein deutsche Zug des Mittelalters, dem Geistiges wie Formales entspricht, er selber war ein echter Deutscher. Veit Stoss war bei seiner dramatischen Charakteristik immerhin ein unruhiger, leicht erregter Geselle, dessen Hast und Leidenschaft auch auf seine Figuren übergingen; ja im Grunde finden sich bei ihm wenig deutsche Charakterzüge, die uns für den Meister wirklich erwärmen könnten. Sein langer Aufenthalt in Krakau scheint ihn in der Jugend fast zum Polen gemacht zu haben, den er in Nürnberg so leicht nicht ablegen konnte.

Auch mit Vischer verglichen, behält Riemenschneider nach einer Seite hin den Vorzug. Unter dem Einflusse der Renaissance bekommen Vischers Gestalten, mag man seine feinfühlige Ornamentik im italienischen Geschmack namentlich auf den früheren Grabplatten noch so sehr bewundern, leicht etwas von Eintönigkeit und verlieren an Charakteristik. Riemenscheider dagegen behält wie Adam Krafft die Form bei, wie sie der Art zu sehen damals entsprach, und in diesem Sinne haben beide Meister in der Plastik, Dürer in der Malerei den rein deutschen Geist des Mittelalters vollkommen verkörpert.

Aehnlich wie beim Creglinger Altar sind die nicht viel später, zwischen 1500 und 1505, gearbeiteten Figuren zum hl. Blutaltar in der Jacobskirche zu Rothenburg, dessen architektonischer Aufbau mit dem zugehörigen Ornamentsschmucke von einem Meister Erhart erfunden und ausgeführt war, in der Sphäre der Beruhigung entstanden, so dass in der Abendmahlsdarstellung im Mittelschreine der Ausdruck des Beteuerns, des Fragens, des Mitleids, der argwöhnischen Entrüstung gemässigt erscheint. Die feinste Sorgfalt in der Durchbildung bekunden wieder die umlockten Köpfe und die abwechslungsreich gestellten Hände und Füsse, und nur die feinknittrige, wie aus gesteiftem Linnen bestehende Gewandung könnte wegen der unmotivierten Faltengebung an die Mithilfe seiner Gesellen gemahnen, deren er zwölf seit dem Jahre 1501 in seiner Werkstatt beschäftigte. Als tüchtige Arbeiten des Meisters aus jener Zeit müssen ferner die vier trefflichen sitzenden Evangelisten im Berliner Museum gelten, bei denen ausser anderen deutlichen Aehnlichkeiten mit den Aposteln des Blutaltares die leichte Neigung des Kopfes die Empfindung erhöhen soll.

Das dritte Werk im Taubergrund, der hl. Kreuzaltar zu Detwang unweit Rothenburg, bekundet, weil er schon um 1500 entstanden ist, mehr als der Blutaltar die eigenhändige Ausführung des Meisters. Vor allem ist der Körper Christi, der mit erstaunlich anatomischem Interesse weich behandelt ist, ein Meisterwerk der Schnitzkunst, und das durchgeistigte schmerzvolle Antlitz mit dem beim Sterben halbgeöffnet gebliebenen Munde giebt für Riemenschneiders feines künstlerisches Empfinden das beste Zeugnis. Nicht minder gelungen ist auch die Gewandung der unter dem Kreuze klagenden Frauen, deren wenngleich reich gebrochene Fältelung sich durch grosse Klarheit auszeichnet.

Ohne Zweifel hängt die Faltengebung von dem Material ab, worin sie ausgeführt wird. Dass es dem Messer des Schnitzers sehr nahe liegt, sich in Rundungen und Bauschen zu ergehen, zuweilen mehr als es gut ist, liegt auf der Hand. Jenen oft spielerischen Formen im Stein zu folgen, sind dagegen dem Meissel des Bildhauers Schranken gesetzt. Schnitzer, die gelegentlich auch

in Stein arbeiteten, versuchten wohl unwillkürlich ihre Holzschnitztechnik beizubehalten und verfielen leicht in allzu harte Strenge. Dies ist bei Veit Stoss der Fall. Riemenschneider jedoch wusste sich dem Solenhofer Kalkstein anzupassen und in dem bedeutendsten seiner Steinwerke, dem 1513 aufgestellten Grabmal Kaiser Heinrichs II. und seiner Gemahlin im Bamberger Dome, alle Härten fernzuhalten. In einigen Teilen bereits zur Zeit des Creglinger Altars entstanden, stimmt die Gewandung des im Hochrelief gearbeiteten Kaiserpaares mit jenem überein und steht in künstlerischer Qualität mit ihm auf gleicher Stufe. In drei der Seitenreliefs erfreut ferner die Gabe, wenn auch nicht dramatisch, so doch anschaulich zu erzählen, während die später gearbeiteten Relieftafeln einen Rückgang nicht verleugnen können. Der wird sogar in der Beweinung zu Heidingsfeld von 1508 noch deutlicher, wo in der Haltung der reliefartig gehaltenen Figuren und Köpfe trotz der feinen Beseelung eine Eintönigkeit dennoch unangenehm berührt.

In späteren Jahren lässt des Meisters Erfindungsgabe leider zusehends nach, ja es scheint, als habe Tilmann infolge seines Wohlergehens die Lust zur Kunst verloren. Aehnlich sank Cranachs Thätigkeit in spätern Jahren zu einer blossen Bilderfabrikation herab, und wie jener sächsische Hofmaler in Wittenberg, ging auch Riemenschneider lieber als Bürgermeister zu Rate, als sich um sein Handwerk zu kümmern. Die meisten Arbeiten liess er fast ganz in den Händen seiner zahlreichen Gesellen, die nach des Meisters Vorbildern in dessen Art weiter schnitzten. Dies erklärt es denn auch, dass wir heute auf so viele minderwertige, dem Riemenschneider verwandte Sachen stossen, die ihm früher thatsächlich zugewiesen waren. Ihr allgemeines Kennzeichen ist eine zwar routinierte, aber seelenlose Technik, hartes Nebeneinandersetzen der Flächen und Mangel an frischer Naturbeobachtung.

Für diese späte Zeit charakteristisch ist das Grabmal des Bischofs Lorenz von Bibra aus rötlichem Sandstein von 1519. Schematisch sind frühere Motive wiederholt, die beim Grabmal Rudolfs von Scherenberg weit besser verwertet waren, und auch die Gestalt des Verstorbenen erscheint steifer. Trotzdem ist dies Monument, was des Meisters Stellung zur Renaissance anbelangt, für die Kritik von Interesse, zeigt es uns doch den missglückten Versuch, in Renaissanceform zu arbeiten. Zu deutlich müssen wir erkennen, dass ihm das Verständnis für ornamental-architektonischen Aufbau im Renaissancesinne, worin in Vischers Werkstatt bereits in früherer Zeit so Entzückendes geleistet wurde, gänzlich fehlte, und einerlei bleibt es uns, ob dies auf einen Schüler zurückzuführen ist, denn als Meister lag es ihm ob, zu verbessern, was er besser gekonnt hätte. Desgleichen ist in seiner immer gerühmten Madonna im Rosenkranze zu Volkach, dessen Vorbild Veit Stoss' englischer Gruss in Nürnberg abgegeben hat, die frühere Frische und Beweglichkeit verblasst, und wenn wirklich Zartheit der Empfindung in der Maria noch einmal durchbricht, so erscheint die Gewandung desto erstarrter und die Zeichnung der fünf Medaillons auf dem Rosenkranze nur desto leerer. Wiederum zeugt deren Umrahmung von recht wenig Geschmack für Renaissanceornamentik. Tilmanns letztes Werk, die aus Sandstein gemeisselte Beweinung zu Maidbrunn, besitzt wohl durch den Ausdruck der Trauer ergreifende Köpfe, aber die vielen Figuren zu einem plastischen Ganzen zusammenzuschmelzen, ist auch misslungen.

So scheiden wir denn von den letzten Arbeiten mit dem Gefühle des Missbehagens, das die Färbung des Bedauerns annimmt, wenn wir erfahren, dass mit dem frühzeitigen Erbleichen seiner künstlerischen Kraft das Schicksal über den Künstler so hart gewaltet hat. Durch einen nicht recht überlegten politischen Schritt wurde er auch von der Höhe seiner bürgerlichen Stellung herabgestossen. Zu offen hatte er in den reformatorischen Stürmen für die Bauern Partei ergriffen und seine feindliche Gesinnung gegen das geistliche Regiment kund gegeben. Wäre der Ausgang seines Handelns günstig gewesen, würde es als die That eines entschlossenen lutherisch gesinnten Mannes haben gelten können; da der Lauf der Dinge für die Bauern jedoch zu Ungunsten ausschlug, war Riemenschneiders Ausstoss aus dem Rate unvermeidlich geworden. Ohne grössere Aufträge, kompromittiert und zurückgezogen, innerlich selbst bedrückt, lebte er noch sechs Jahre, bis er am 8. Juli 1531 dreiundsechzigjährig starb.

Seine guten Werke aber — und nach den besten Schöpfungen haben wir über einen Künstler zu urteilen — haben ihm einen Namen gesichert, der, mit dem des Veit Stoss an Klang gleich, an die Blütezeit der mittelalterlichen Schnitzkunst Frankens erinnert. Möchten wir uns jenen altdeutschen Meistern durch allzu eifriges Studium der Italiener nicht entfremden!

Berthold Daun.

Antonio Vivarini, Die Anbetung der Könige.
Berlin, kgl. Gemäldegalerie. Auf Holz, h. 1.11, br. 1.76.

Die Anfänge der venezianischen Malerei.

In den steifen und befangenen, müde und traurig blickenden Gestalten auf den Gemälden der ältesten venezianischen Maler die Vorfahren und Vorläufer der lebensvollen und genussfrohen Menschen in Tizians oder Palmas Meisterwerken zu erkennen, wird selbst dem aufmerksamen Betrachter nicht ganz leicht werden. Und doch wird man, die Entwickelung der Formen in gerader Linie zurückverfolgend, von Tizian, Giorgione und Giovanni Bellini zu Jacopo Bellini und zu den Vivarini als den ehrwürdigen Häuptern dieser glänzenden Künstlerreihe geführt. Die Elemente, die den Kunstcharakter der venezianischen Malerei, soweit er eben nicht von der Individualität des einzelnen Künstlers abhängt, bedingen, sehen wir schon in den Bildern des ältesten Vivarini, in Antonios grossen Altargemälden zwar in einseitiger und naiver Weise ausgedrückt, aber doch deutlich und wirkungsvoll in die Erscheinung treten.

Es sind das die Eigentümlichkeiten, die sich aus dem Charakter des Volkes, den Natureindrücken, die es empfing, und seinen geschichtlichen Erlebnissen ergaben und die sich ihrer Natur nach in der Kunst besonders stark geltend machen: jene Neigung zur Politik des zähen Festhaltens und Hinziehens, zur sorgfältigen, fast listigen Beobachtung besonders der Faktoren der Empfindung, jene Vorliebe für Schaustellungen und äusseren Prunk, für den passiven Genuss, wie er nicht aus der Handlung oder ihrer Darstellung, sondern aus dem Reiz der Sinne durch äussere Eindrücke, aus der Darstellung des Zuständlichen, der schönen Form und Farbe als solcher entspringt.

Trotz der stärksten Einflüsse von Seiten der dramatischen toscanischen Kunst von Giovanni Pisano und Donatello bis Michelangelo ist die venezianische Malerei doch ihrem ursprünglichen Charakter treu geblieben. Das starke Hervorheben des bleibenden Charakters, des Gehaltes an rein menschlicher Empfindung im Gegenstande und das Streben nach der Wiedergabe der farbigen Wirkung der Erscheinung in allen ihren Reizen sind ebenso wie für die letzten Leistungen der venezianischen Kunst auch für die Werke der Meister, die wir als die Begründer des eigentlich venezianischen Stils bezeichnen können, charakteristisch.

Freilich liegt vor diesen Anfängen der Malerei in Venedig selber, kurz vor der Mitte des 15. Jahr-

hunderts eine bedeutungsvolle Periode künstlerischer, vorwiegend malerischer Thätigkeit im 14. und im Beginne des 15. Jahrhunderts, die aber nicht von den Stadtvenezianern, deren malerische Leistungen sich damals noch in den ausgetretenen Geleisen des byzantinischen Stils bewegten, ausging, sondern in den venetischen Städten und an den Fürstenhöfen der terra ferma, vornehmlich in Verona sich entfaltete. Hier entwickelte sich auf der Grundlage des Giottesken Stiles eine selbständige und eigenartige Kunst, deren Vorzüge im wesentlichen in der frischen Beobachtung des gewöhnlichen Lebens und der Einzelheiten der natürlichen Formen und in einer reizvollen, harmonischen Farbengebung bestanden (s. Museum V, S. 5). Die beiden Hauptmeister dieser Schule sind im 14. Jahrhundert Altichiero und im 15. Jahrhundert Vittore Pisano, gen. Pisanello (s. Mus. VI, S. 21).

Man kann wohl sagen, dass der Einfluss dieser Veroneser Maler grundlegend für die Entwickelung der neuen venezianischen Malerei geworden ist. Pisanello hat um 1420 im Dogenpalast in Venedig ein grosses Gemälde ausgeführt — ein deutlicher Beweis dafür, dass man in Venedig die einheimischen Maler einer solchen Aufgabe damals noch nicht für fähig hielt. Neben ihm war Gentile da Fabriano, der Hauptvertreter der in ihrem Wesen jenen Veroneser Künstlern nahe verwandten umbrischen Malerschule, im Dogenpalaste thätig. Gentile hat in Venedig selber Schule gemacht. Wir wissen, dass Jacopo Bellini sein Geselle gewesen ist und mit ihm in Florenz gearbeitet hat, aber der Einfluss Pisanellos ist, wenn auch weniger unmittelbar beglaubigt, doch sicher nicht geringer gewesen. Als dritter Faktor sind ohne Frage die Werke der Skulptur des 14. und 15. Jahrhunderts, die sich in engstem Anschlusse an die toscanische Kunst, vor allem an Giovanni Pisano entwickelt hatte, für die Bildung der venezianischen Malerschule von grosser Bedeutung gewesen.

Das sind die Formengrundlagen, die der venezianische Genius, nun da er für eine selbständige künstlerische Bethätigung reif geworden war, zum Ausdrucke seiner ganz eigenartigen poetischen Empfindungsweise sich zu Nutze machte. Dem Einflusse der deutschen, im besonderen der kölnischen Malerei, von dem man ebenfalls gesprochen hat, wird man neben so starken und charakteristischen Kräften wie Pisanello und Gentile wohl kaum eine grosse Bedeutung beimessen dürfen.

Sehr mit Unrecht hat man die beiden führenden venezianischen Malerfamilien, die der Vivarini aus Murano und die der Bellini in einen gewissen Gegensatz zu einander gestellt. Von einem Widerstreite der künstlerischen Prinzipien kann jedenfalls nicht die Rede sein, da sie von den gleichen Vorbildern und von den gleichen Ideen ausgehen und in einem im wesentlichen gleichen Entwickelungsgange sich ausbilden.

Freilich erscheint Jacopo Bellini (s. Museum II, S. 29) Antonio Vivarini gegenüber als der bedeutendere, vielseitigere und in jeder Hinsicht gebildetere Künstler. Aber nicht die wenigen von ihm erhaltenen Gemälde sind es, die uns zu diesem Urteile berechtigen, sondern seine Studienzeichnungen, von denen uns eine grosse Anzahl in zwei Skizzenbüchern in London und in Paris erhalten geblieben sind. Hier bewegt er sich ganz frei und durchforscht voll Begeisterung und mit sorgsamem Fleisse das ganze Gebiet der Natur und des Wissens, wie es sich ihm darbot; in seinen Gemälden bleibt er an das Schema des religiösen Zeremonienbildes, an die Anforderungen des Gegenstandes gebunden.

Obwohl Jacopo älter war als Antonio Vivarini, da er 1429 bereits verheiratet gewesen sein muss, während von Antonio, der sich auch erst um diese Zeit verheiratet zu haben scheint, kein Werk vor 1440 bekannt ist, so macht seine Kunst doch einen modernen Eindruck. Er verdankt diese Ueberlegenheit über seine Landsleute ohne Zweifel seinem Unterrichte bei Gentile, vor allem wohl seinem Aufenthalte in Florenz und seiner Bekanntschaft mit Donatello, mit dem er in Padua gleichzeitig thätig war. Er hält sich von der Ueberladung mit Schmuck und Gold fern und sucht die prunkvolle Wirkung durch die Schilderung tiefer Empfindung zu ersetzen. In der Darstellung der Körperformen, wie in der Faltenbildung jedoch geht Jacopo von der gleichen Grundlage aus wie die älteren Vivarini; Gefühlsstimmung wie auch das Prinzip der Farbengebung sind ihnen gemeinsam.

Antonio Vivarini und sein Genosse Giovanni d'Allemagna, dessen Anteil an den gemeinsamen Werken wir nicht feststellen können, sind von dem Einflusse toscanischer Kunst noch unberührt. Ihre Art ist die echt venezianische, die die künstlerische Idee unmittelbar durch die Anschauung des Gemütszustandes, nicht erst durch das Gleichnis einer Handlung auszudrücken strebt, das Kunstidiom, zu dem auch die folgende Generation, nachdem sie sich von dem überwältigenden Eindrucke der grossen Kunst Donatellos wieder frei gemacht hatte, zurückgekehrt ist.

Ueber die Persönlichkeiten Antonio Vivarinis und Johannes des Deutschen wissen wir nichts, Vasari kann hier nicht einmal mit seinen, übrigens oft recht lehrreichen Anekdötchen aufwarten. Wir sind, abgesehen von den wenigen und wenig inhaltsreichen Dokumenten, die über sie bekannt geworden sind, für unsere Erkenntnis also allein auf das Studium ihrer Werke angewiesen.

Von den grossen Altargemälden der beiden Künstler sind uns mehrere, allerdings in recht übermaltem Zustande, erhalten geblieben: so drei Altäre (1443) in der Capella di S. Tarasio in S. Zaccaria in Venedig, die grosse Krönung Mariae in S. Pantaleone (1444) und vor allem das am besten erhaltene grosse Gemälde mit der Madonna und den vier Kirchenvätern (1446), das in der Akademie in Venedig aufbewahrt wird (s. Tafel 106). Die Komposition dieses Gemäldes bezeichnet für die venezianische Malerei, im Vergleich mit der früheren schematischen, zusammenhangslosen Anordnung der Heiligengestalten in den einzelnen Nischen des Rahmens einen wesentlichen und bedeutungsvollen Fortschritt. Zum ersten Male, so weit wir wissen, sind hier die Gestalten der Madonna und der Heiligen wenigstens äusserlich zu einer Einheit verbunden. Die reich verzierte Marmorwand, hinter der Bäume sichtbar werden, und der Fussboden setzen sich von dem Mittelbilde mit der thronenden Madonna nach den Flügelbildern, auf denen die vier Kirchenväter dargestellt sind, fort. Die Heiligen sind allerdings noch kleiner gebildet als die Madonna, aber sie stehen alle in einem einheitlichen Raume. Eine innere Verbindung ist zwar weder zwischen den Heiligen untereinander noch zwischen ihnen und der Madonna hergestellt, alle Gestalten sind statuarisch starr, ohne den Ausdruck einer aktuellen Empfindung dargestellt, aber doch ist durch die Einheit des Raumes der erste Schritt zu jener ideellen Vereinigung von Heiligen mit der Madonna gethan, die als „Sacra Conversazione" für die venezianische Malerei und ihre eigenartige religiöse Stimmungsschilderung später so bedeutungsvoll und charakteristisch geworden ist.

Geht man von dem aus, was der Künstler mit seinem Werke nach den Wünschen seiner Auftraggeber erreichen sollte, und was er selber erreichen wollte, so muss man wohl zugeben, dass hier die Absicht, durch äussere Pracht, durch den Glanz des Goldes und der Farben und durch die feierliche Würde der Gestalten der Heiligen in dem Gläubigen den Eindruck der weihevollen, überirdischen Erscheinung des Göttlichen hervorzurufen, vollkommen erfüllt ist, vollkommener als jemals vorher und als in den meisten späteren, künstlerisch vorzüglicheren Gemälden. Man wird begreifen, wie bedeutungsvoll solche Anfänge für die weitere Entwickelung werden mussten, wenn man, wie hier, den äusseren kirchlichen Zweck durch wirklich künstlerische Mittel zu erreichen suchte.

Allerdings ist die Naturbeobachtung noch eine recht beschränkte und einseitige. Diese älteste Generation hat noch kein Verständnis für das eingehende Studium des menschlichen Körpers, des Gesetzmässigen im Bau und in der Bewegung, ein Studium, das die Florentiner damals schon seit langer Zeit mit Eifer und Erfolg betrieben. Sie begnügen sich mit der Beobachtung der Gesamterscheinung und einzelner naturwahrer Motive der Bewegung, durch die sie in ihren Gestalten jene subjektive Empfindung, die sie im Beschauer erregen wollten, zum Ausdruck bringen konnten. Ganz ebenso hatten die alten Veroneser Meister den Mangel an dramatischer Konzentration der Handlung durch die Lebendigkeit in der Darstellung des äusseren Vorganges und durch die naturwahre Schilderung des Gebahrens der Nebenfiguren in einzelnen genrehaften Episoden zu ersetzen gesucht.

Hier wird das Hauptgewicht auf den Ausdruck der Empfindung in den Gesichtern und auf die grossartige, harmonische Farbenwirkung gelegt. Die nach byzantinischer Art reichliche Verwendung von Gold und plastisch aufgesetztem Zierat, die Anfüllung der ganzen Fläche mit Figuren oder Ornamenten sind freilich nur äussere, grobe, auf den naiven Beschauer berechnete Mittel. Wirklich künstlerische Absicht aber liegt in der Mischung und Zusammenstellung der Farben. Obwohl fast alle Bilder Antonio Vivarinis in einem recht traurigen Zustande, der es schwer macht, unter und neben den Uebermalungen die alten Farbenschichten zu erkennen, auf uns gekommen sind, so lässt sich doch das Bestreben, den Farben Wärme und klare Leuchtkraft zu geben und die einzelnen Teile zu einem harmonischen Accorde zusammenzustimmen, nicht verkennen. Ueberall sind warme, tiefe Tinten gewählt, die Schatten mit klarer, bräunlicher Farbe auf das gelbliche und rötliche Fleisch oder auf die roten, grünen oder gelben Gewänder aufgelegt. Selbst Blau und Grau sind durch gelbliche Lichter zu einem milden Uebergange in die roten Töne der Umgebung abgestimmt. Durch die Mischung der Farben und ihre Abtönung gegen einander wirkt der Maler offenbar bewusst auf die Erzielung eines Gesamttones hin, auf eine Stimmung in der Farbe, die angenehm und beruhigend auf das Auge wirken und in der Seele des Beschauers die Empfindung einer überirdischen Harmonie und Seligkeit erwecken soll. In dieser unmittelbaren Wirkung auf das Gemüt durch die Erregung des sinnlichen Wohlbehagens berührt sich die venezianische Malerei mit orientalischer Sinnesweise, die ja auch sonst dem Venezianer wie dem Süditaliener nicht fremd gewesen ist.

In der italienischen Kunst ist dieses Betonen der Wirkung der Farbe auf die Empfindung ein neues Element, das für ihre Entwickelung von grösster Bedeutung geworden ist.

Ohne Frage hätte sich diese Richtung, so einseitig weitergebildet, schnell ausgelebt; ihr subjektiver Inhalt wäre zum blossen Schematismus herab-

gesunken. Das zeigen die schwächeren Schüler Antonio Vivarinis wie Michele Giambono u. a. Die tüchtigeren fühlten wohl ihren Mangel an Formenkenntnis, an Verständnis für die Plastik der Gestalten und in der Kunst der dramatischen Komposition und ergriffen mit Eifer, ja sogar mit Uebereifer die günstige Gelegenheit, um bei dem grössten der toscanischen Plastiker, bei Donatello, der gerade um diese Zeit in Padua und Venedig thätig war, zu erlernen, was ihnen fehlte. Der lebhafte, mitteilsame Florentiner scheint an seiner Apostelrolle in den venetischen Landen Gefallen gefunden zu haben, denn er hat die Gaben aus seinem Reichtum mit vollen Händen ausgestreut.

Man kann wohl sagen, dass Donatello eine vollständige Umwälzung in der venezianischen Kunst hervorgerufen hat, dass er nicht nur die weniger selbständigen Künstler zur Nachahmung gezwungen, sondern auch die allergrössten, Mantegna und Giovanni Bellini, in seinen Bannkreis gezogen hat. Alle empfanden, dass sie das, was sie zu lernen hatten, bei keinem besser lernen konnten als bei Donatello. So lenkt der Florentiner die Veneter aus ihrer eigenen Bahn ab und leitet eine sozusagen unvenezianische Periode der venezianischen Malerei ein, eine Zeit heilsamen Studiums, des Ueberganges vom gebundenen zum freien Stile.

Auch hier wieder sind beide Familien, die Bellini und die Vivarini mit ihren Gefolgschaften gleichmässig und einträchtig bemüht, des neuen Heils, das aus dem Westen kam, teilhaftig zu werden. Der alte Jacopo Bellini hatte wohl schon bei seinem Aufenthalte in Florenz jene Kunst kennen gelernt, für seine Söhne aber und besonders für Mantegna war der erste Eindruck um so überwältigender. Der Stil ihrer Jugendwerke kann in seiner unvenezianischen Eigenart nur durch den Einfluss Donatellos erklärt werden.

Ob der alte Antonio Donatellos Kunst selber kennen gelernt hat, wissen wir nicht. Was in seinem Gemälde im Lateran in Rom von 1469 an den neuen Stil gemahnt, könnte auch durch Bartolomeo Vivarini ihm zugekommen oder auf die Rechnung jüngerer Mitarbeiter zu setzen sein. Dagegen steht die Beziehung zu Donatello bei seinem jüngeren Bruder Bartolomeo ebenso wie bei Crivelli und anderen ausser Zweifel. Wesentlich ist es Mantegna gewesen, der in seiner Donatellesken Periode den Stil des grossen Bildhauers selbständig verarbeitet und, ins Malerische übertragen, den anderen näher gebracht hat. Aber auch der unmittelbare Einfluss der Werke Donatellos lässt sich nicht verkennen. Charakteristisch tritt er auch in der tief dunkelbräunlichen Färbung, die offenbar auf die Nachahmung der Bronzewerke zurückzuführen ist, zu Tage.

Wie hierin schiesst man dann auch in anderen Beziehungen über das Ziel hinaus. Carlo Crivelli (s. Mus. V S. 13) wie Bartolomeo Vivarini gehen zu einer Schärfe in der Zeichnung der Umrisse und der einzelnen Formen, zu einer übermässigen Betonung des Knochenbaues, der Muskeln und Sehnen, zu einer Plastik in der scharfen Beleuchtung und in der Faltenbildung über, die zu dem Stile ihrer unmittelbaren Vorgänger Antonio Vivarini und Jacopo Bellini im grössten Gegensatze stehen. Bartolomeo bestrebte sich offenbar, die Formen klar zu modellieren und sie auch unter den am Körper fest anliegenden Gewändern deutlich hervortreten zu lassen und vor allem in seinen Gestalten naturwahre Charaktertypen hinzustellen. Seine Menschen bekommen so einen mürrischen, griesgrämigen Ausdruck, und selbst die Madonna hat etwas Herbes in ihren Zügen.

Seine grossen Vorzüge geben sich in der immer vortrefflichen technischen Ausführung, in der sorgfältigen und naturwahren Wiedergabe des Stofflichen und in den prachtvoll tiefen und saftigen Farben in seinen Bildern, so weit sie gut erhalten sind, zu erkennen. Wie weit Bartolomeo in der Naturbeobachtung über seinen Bruder Antonio fortgeschritten ist, das zeigen besonders deutlich die vortrefflichen Porträtgestalten im Mittelbilde des Triptychons in S. Maria Formosa in Venedig (Taf. 107), das überhaupt zu seinen reifsten und schönsten Werken gerechnet werden kann.

Zu dem naiv religiösen Empfinden im Sinne der kirchlichen Tradition, das er noch bewahrt, treten seine naturalistischen Bestrebungen in einen gewissen Gegensatz und lassen es so nicht zu einer harmonischen Wirkung kommen, wie sie die in ihrer Art ganz einheitlichen Gemälde Antonio Vivarinis ausüben. Bartolomeo ist noch bis in die 90er Jahre thätig gewesen, seine Manier hat er aber kaum wesentlich geändert, er ist bei dem Stil der Uebergangszeit stehen geblieben.

Erst die jüngere Generation, Antonios Sohn Alvise und vor allem Giovanni Bellini kehren, gefolgt von der grossen und wackeren Schar ihrer Schüler, nach dieser, der venezianischen Malerei ebenso notwendigen wie nützlichen Lehrzeit in der Schule der Florentiner, aus der klaren, hellen Wirklichkeit wieder in ihre prunkende Traumwelt der Empfindungen zurück, in ihr Reich der rein poetischen Fiktionen, denen sie nun erst, mit allen Kenntnissen und technischen Mitteln ausgerüstet, den Schein des Lebens zu geben vermögen.

Paul Kristeller.

Vittore Pisano, Medaille auf König Alphons von Neapel 1449.
Bronze, in wirklicher Grösse reproduziert.

Die italienische Medaille im XV. Jahrhundert.

DIE Medaille unterscheidet sich prinzipiell von der Münze darin, dass sie keinen Kurs, sondern als Erinnerungszeichen vor allem Affektionswert hat. Sie will erinnern an Menschen, Bauten, Feste, Katastrophen; monumental in ihrem Material und ihrem Stil, bedeutsam in der Knappheit ihrer Mitteilung, die in Bild und Wort ebenso klar wie charakteristisch sein soll, erhält sie in Zeiten höheren Schaffens einen Kunstwert, der sie den Schöpfungen der grossen Kunst unmittelbar an die Seite stellt. Entgegen den sonst feststehenden Entwickelungsphasen des künstlerischen Schaffens treibt die Medaille bei ihrem ersten Auftreten sofort eine Blüte, die sie bis zur Gegenwart nicht wieder erleben durfte.

Dem Altertum ist die Medaille fremd; das Mittelalter hat in der naturalwirtschaftlichen Epoche vereinzelt medaillenartige Stücke geprägt, während in der späteren Geldwirtschaft höchstens die Münze hie und da zur Medaille benutzt wurde. Wieder einmal ist es Italien, wo im 15. Jahrhundert das Herrscherbewusstsein und die Ruhmesliebe der Fürsten sich in der Medaille einen lakonischen, aber äusserst ausdrucksvollen Herold ihrer Thaten schufen. Die frühesten Schaumünzen sind geprägt und nicht gegossen. In Padua und Venedig tauchen die ersten Stücke auf, deren Anordnung sich an die antiken Kaisermünzen anlehnte. Wie das östliche Oberitalien überhaupt am frühesten die Antike entdeckte, deren Reste hier schon zu Petrarcas Zeit scheu verehrt wurden, so haben die Fürsten von Carrara schon 1390 und die Stempelschneider der venetianischen Zecca 1393 an den Kaisermünzen Galbas und Vitellius' sich ein Vorbild genommen, ohne dass dadurch ihren Medaillen der Charakter einer Neuschöpfung genommen wurde.

Die geprägte Medaille aber erwies sich als nicht lebensfähig. Die flachen eisernen Münzstempel, in die mühsam das Messer eindrang, gestatteten keine Tiefe des Reliefs; die spröde Technik wehrte jeder reicheren Entfaltung. So wurde man zu dem entscheidenden Schritt gedrängt, Medaillen zu giessen. In weichem Wachs oder Thon wurden beide Seiten modelliert, diese in feuerfestem Thonsand ausgeformt und zusammengelegt, so dass dann in die Höhlung das geschmolzene Metall eingelassen werden konnte. Der Guss wurde dann mit dem Grabstichel ziseliert. Das Material ist fast immer Bronze, neben der der Bleiabguss wohl zunächst dem Künstler zum eigenen Gebrauch als bleibendes Modell diente. Gold- und Silbergüsse kommen vor, sind aber natürlich selten wegen der hohen Kosten; freilich nicht so selten, als der heutige Bestand vermuten lässt. In Zeiten der Not sind gerade diese Stücke mehr als einmal geopfert worden. So hören wir von Ludovico Moro, dass er 1495 15000 Dukaten aus eingeschmolzenen Medaillen prägen liess; in neuerer Zeit hat z. B. Friedrich Wilhelm I. bald nach seiner Thronbesteigung mehr als 300 goldene Medaillen seines Münzkabinettes einschmelzen lassen müssen. Diese Gefahr ist heute gebannt durch die ausserordentliche Höhe, bis zu 6000 M., in der gut erhaltene, ziselierte und schön patinierte alte Güsse auf dem Kunstmarkt notiert werden.

Die Nachahmung ist auf diesem Gebiet um so geschäftiger gewesen, als die Technik ja eine Massen-

herstellung begünstigt. Schon am Anfang des 18. Jahrhunderts hat Lorenz Weber in Florenz die ersten Nachgüsse gefertigt und seitdem unzählige Nachfolger gefunden. Man erkennt diese modernen Güsse an der Stumpfheit der verschleiften Formen, meist auch an der fehlenden Patina, die durch Anblakung ersetzt wird, vor allem aber daran, dass sie kleiner sind als die Originale, da das Metall beim Giessen und Erkalten einschwindet.

Die italienische Schaumünze des 15. Jahrhunderts verdankt ihre Entstehung der Ruhmesliebe seiner Fürsten, die sich, ihre Familie, ihre Thaten, ihre Bauten in diesem monumentalen Chronikstil verherrlicht wissen wollten. Der in der Natur der Münze liegende Gegensatz zwischen Vorder- und Rückseite stellte an den Poeten fast so grosse Anforderungen wie an den Plastiker. War der Avers meist dem letzteren für das Porträt zugewiesen, so hatte für den Revers die allegorische Dichtung einzutreten, um mit vieldeutigen Beziehungen einen festlichen Tag zu feiern oder der Eigenart des fürstlichen oder humanistischen Bestellers gerecht zu werden. Besonders häufig tritt die Medaille mit dem Baueifer jener Zeit in Beziehung. In die Fundamente der Pfeiler wurden die Medaillen als profane Amulette eingemauert. Die Kellermauern des Palazzo Venezia in Rom, des Palazzo Strozzi und des Turms von Sa. Croce in Florenz haben neuerdings ihre so gründlich vermauerten Schätze beim Umbau herausgegeben; man fand die einzelnen Medaillen in Thonkapseln verborgen und mit einer der Feuchtigkeit wehrenden dünnen Wachsschicht überzogen. Ihrem besonderen Zweck entsprechend feiern diese Stücke meistens den Erbauer und den Bau, dessen Bestand sie segnen sollen. Wie wichtig solche Medaillen für die Kunstgeschichte werden können, möge die abgebildete Medaille Matteos de' Pasti zeigen, die für den von Leon Battista Alberti im Auftrag Sigismondo Malatestas begonnenen Neubau von San Francesco in Rimini gegossen wurde. Sie zeigt auf dem Revers die von Alberti geplante, aber nicht vollendete Fassade des „Tempels", deren Oberbau wir ohne diese Medaille überhaupt nicht kennen würden. Die erschütterndste Katastrophe, die Florenz im 15. Jahrhundert erlebt hat, der Pazziaufstand gegen die Medici am 26. April 1478, als Lorenzo und Giuliano in den Chorschranken von S. Maria del Fiore überfallen wurden, ist von Bertoldo im Bronzebild festgehalten worden, als ewiges Dokument der Schmach und des Verrates. Vor allem aber geben die Schaumünzen uns einen fast lückenlosen dynastischen Katalog der regierenden Häuser jener Zeit, einen gothaischen Kalender höheren Stils. Der Herrscher und seine Familie, der Familiaris und Humanist des Hofes, der fürstliche Freier und seine Braut, der Gast und Bundesgenosse — sie alle geben sich hier ein Stelldichein und lassen uns eine Gemeinschaft ahnen, wie sie die beste Hofchronik und der Corteggiano des grossen Castiglione nicht geben können. Die Rückseiten zeigen, worauf diese Menschen alle im Leben Wert gelegt haben; sie sind durch das, was sie nicht verraten, oft ebenso bezeichnend wie durch ihre positive Mitteilung. Ganz auffallend ist es z. B., dass die religiösen Symbole stets zurücktreten — ein neuer Beweis für die wesentlich dekorative Schätzung der Kirche in jener Zeit.

Matteo de' Pasti: Med. auf L. B. Alberti. Revers mit der Front S. Francesco in Rimini. Bronze, in wirkl. Grösse reprod.

Die Entwickelung der Medaille fällt nicht zusammen mit der Geschichte der hohen Kunst. Thatsache bleibt es, dass im 15. Jahrhundert Florenz der Schauplatz der entscheidenden Siege in der Kunst ist. Die Florentiner Medaille setzt dagegen erst nach der Mitte des Jahrhunderts und auch dann noch zögernd ein, als die klassische Form für diese Kunstgattung in Oberitalien längst gefunden ist. Die Bedeutung, welche die Fürstensitze der Este, Gonzaga, Malatesta, Sforza, Anjou in der allgemeinen Kunstgeschichte haben, ist, mag man sie noch so hoch werten, doch nicht entsprechend ihrer Wichtigkeit als Medaillenheimat. Nur in einem Punkt spiegelt auch die Medaille die übrige Konstellation: Rom und das Papsttum beteiligen sich erst spät am Wettkampf. Der mobile Charakter der Medaille bringt es mit sich, dass sie reist und in Gegenden dringt, in welche die hohe Kunst nicht nachfolgen kann, wie nach Konstantinopel, oder doch erst später nachfolgt, wie in das südliche Frankreich.

Es wird immer ein Rätsel bleiben, wie die gegossene Schaumünze entstanden ist. Sie tritt um 1440 plötzlich auf, sofort in höchster Vollendung und einem Stil, dessen Geschlossenheit nie wieder erreicht worden ist. Vittore Pisano ist der Begnadete, in dem der Gedanke des Bronzeporträts entstand; seine Lösung trug den Stempel höchster Einfachheit. Als Freund der Fürsten und Höfe musste er darauf bedacht sein, die langjährige Gastfreundschaft wett zu machen. Und eines Tages bot er seinen Wirten die Schaumünze an. Es muss in den festlichen Tagen des Ferrareser Koncils gewesen sein, wo Orient und Occident sich gegen die Türkengefahr zusammenschloss, als die ersten Stücke entstanden. Der griechische Kaiser Johann VIII. Palaeologus eröffnet die Reihe des heutigen Bestandes; gewiss war eine auf Niccolò III. Este, den Wirt der

Riesenversammlung, vorausgegangen. Seitdem geht Pisanos Thätigkeit fast ganz in der Schaumünze auf; nicht weniger als 31 Stücke von ihm sind erhalten. Von diesen 31 sind 28 mit dem Namen des Künstlers bezeichnet — ein Ausdruck für das Selbstbewusstsein desselben; denn nicht nur das einzelne Stück, die ganze Stilgattung war seine Schöpfung. Ferrara, Mantua, Mailand, Rimini, Neapel heischen Münzen von ihm. Seit Giotto war kein Künstler von den Fürstenhöfen so verhätschelt worden. Das Glück wollte, dass er ebenso trefflich dichten wie formen konnte. Man prüfe daraufhin den Revers der Lionello-Medaille von 1444. Lionello, GE(ner) R(egis) AR(agoniae) freite die Tochter des Neapeler Königs. Mit vollgeblähtem Segel treibt sein Lebensschiffchen. Die wilde Kraft, für die sein Name ein Symbol ist, lässt sich von zarterer Macht belehren: den Löwen (Lionello) lehrt Amor das Hochzeitscarmen. Stolz hebt sich der Adler auf kahlem Ast — er deutet auf das Haus Anjou, das sich mit neuem Leben füllen will.

Medaille auf Cosimo Medici. Zweite Hälfte des XV. Jahrh.
Bronze, verkleinert.

Während der Avers den strengen Reliefstil mit glattem Grund wahrt, auf dem das reine Profil des Bräutigams und die Antiqua der Umschrift ohne Rand aufsitzt, trägt die Rückseite einen mehr malerischen Bildcharakter. Vergebens fragt man hier wieder nach dem Vorbild. Der Gegensatz des Stils ist gewiss beabsichtigt. Die fest umrissene Präzision des Charakterbildes wird von der Poesie einer zarteren Wirklichkeit umwoben. Ein noch ergreifenderer Hymnus tönt vom Revers der Cecilia Gonzaga-Münze. Jung hatte die Fürstentochter, um keinem Ungeliebten folgen zu müssen, den Schleier genommen. In stiller Mondnacht sitzt sie auf den Hügeln und blickt über den geliebten Heimatsgau. Ihr junger Leib schimmert im Licht Lunas. Das riesige Einhorn schlummert zahm neben der Unberührten; aber schwermütig träumt diese in die stillen Weiten, als sänne sie dem verlorenen Recht auf Glück nach. Es ist, als ob Pisano das Recht des Herzens da hätte wahren wollen, wo die Hofetiquette ihr Opfer forderte.

Die fürstlichen Herren in der Romagna hatten in Pisanos glücklicher Erfindung ein Symbol ihres Herrscherbewusstseins entdeckt, das sie nicht wieder missen mochten. Schon zu Pisanos Lebzeiten finden sich neue Künstler, um für diese jetzt zum eisernen Bestand der Höfe gerechnete Kunstgattung ausgiebig zu sorgen. In Rimini erstand Pisano der gefährlichste Konkurrent, wo sein Landsmann Matteo de' Pasti sich in dem Hymnus auf Sigismondo und seine Geliebte, Isotta, nicht genug thun konnte. Nicht weniger als zehnmal hat er den Malatesta gegossen, und sechsmal die von jenem fast vergötterte Frau, deren Züge man eben wegen Matteos Medaillen nicht länger in der Büste im Pisaner Campo Santo suchen sollte — die letztere ist ein Werk Matteo Civitalis, der mit Rimini in keiner Verbindung stand. Matteo de' Pasti ist gerade im Revers unerschöpflich, den er oft bei gleicherVorderseite wechselt. War Vittore in erster Linie Höfling, so ist Matteo der Humanist, der mit Vorliebe seine gelehrten Freunde darstellte, unter denen kein Geringerer als Leon Battista Alberti sass. Einmal wagte er sich auch in das ideale Gebiet und bildete Christus ab, dessen persönliche Züge, nicht im idealen Typus, auf Grund der bekannten Gemme als authentisch überliefert galten.

Ferrara, dessen Skulptur ausser dem stimmungsvollen Domenico di Paris im 15. Jahrhundert keinen einheimischen Künstler aufzuweisen hat, beruft seine Medailleure aus Mailand, Mantua und Florenz; hier ist Antonio Marescoto, von 1446—60 thätig, als Glücklichster zu nennen. Das 1461 für Borso d'Este errichtete Reiterstandbild, das von einem Schüler Brunellescos und Filaretes, dem Florentiner Niccolò, gegossen wurde, zeigt, bis zu welchen Leistungen des Gusses man sich in der Stadt der Este heraufwagte.

Ganz eigene Gaben hat wie allerseits auch in der Medaille Venedig anzubieten. Den starken Einfluss, den die Antike hier ausübte, verdankt sie dem unbegrenzten Schönheitsdurst der Venetianer. Das Relief ihrer Medaillen ist ganz flach — ähnlich wie in der Grossskulptur dieser Stadt —, der Revers zeigt mit Vorliebe das Nackte in idealer Schönheit. Die Medailleure sind hier die grossen führenden Künstler; Gentile und Giovanni Bellini, Giovanni Boldu (1457—66 thätig) arbeiten für die Zecca und zugleich die Medaille. Von hier aus flutet aber auch eine reaktionäre Bewegung, die Vittore Gambello gen. Camelio heraufbeschwor, den sein Amt als Stempelschneider von der gegossenen zur geprägten Medaille zurückführte, deren technisch gebundener Charakter freilich dem Stück den Vorzug freier Gestaltung nahm.

Es ist begreiflich, dass in der Medaillenkunst, die im Prinzip immer wieder dieselben Forderungen stellt, bald eine Ermüdung eintrat, über die man sich mit der Steigerung des technischen Raffinements ver-

geblich hinwegzutäuschen suchte. Betriebsamkeit, Sauberkeit, übertriebenes Ziselieren und überladene Komposition traten an Stelle machtvoll schöpferischer Schlichtheit. Der klassische Name für diese Verschiebung ist Sperandio aus Mantua, der mit 50 Nummern alle seine Konkurrenten der Zahl nach schlägt. Sein Leben ist ein Wandern von Mantua nach Bologna, Venedig, Ferrara, Urbino, Faenza und wieder zurück. In den 35 Jahren seiner Thätigkeit haben fast alle Fürsten der Macht und des Geistes, deren Pfad er kreuzte, ihm gesessen; die Bentivogli und die Este, die Sforza in Mailand und Pesaro, Federigo da Montefeltre und Galeazzo Manfredi. Von der Medaille auf den Urbinater Schlossherrn rühmten schon die Weimarer Kunstfreunde, d. h. in diesem Fall Goethe selbst, dass die Schranken zwischen Kunst und Leben hier niedergeworfen seien. Die Rückseite von Sperandios Medaillen werden so beliebt, dass sogar die Maiolica sie als Mittelstück für ihre Teller ausbeutete. Und doch: wir fühlen es diesen Medaillen an, dass die erste Liebe nicht mehr über ihnen waltet nnd die strenge Reinheit verloren gegangen ist. Sperandio als Dichter ist durchaus dürftig, seine Allegorien sind plump oder spitzfindig. Der Goldschmied siegt über den Klassiker, Sauberkeit gilt mehr als ruhige Grösse.

Und nun endlich Florenz. Konnte die Arnostadt zurückbleiben, wenn in Oberitalien solche Triumphe gefeiert wurden? Im allgemeinen wird man sagen dürfen, dass dem Florentiner die Medaille nicht lag, weil ihm an ihr nichts lag. Man lese Wilhelm Bodes schönen Aufsatz über das Florentiner Zimmer des Quattrocento im Werk der Berliner Renaissanceausstellung und frage sich, ob hier die Medaille unentbehrlich ist, ob sie verlangt wird. Dem intimen Einzelschmuck wendet sich der Florentiner mit weit weniger Freude zu, als z. B. der Venetianer. Noch heute giebt es nirgends kahlere Räume als in Florenz; freilich auch kaum majestätischere. Dem herben grosszügigen Geschmack der Florentiner lag mehr an dem Schmuck des Stadtbildes und der Strasse als des Zimmers. Wird doch in Florenz selbst das Madonnenrelief am liebsten an die Strasse gehängt! So erklärt es sich, dass in Florenz die Medaille spät erst auftaucht. Der erste Künstler, der sich ihr hingiebt, ist ein Pratese und er dient nicht den Medici, sondern den Päpsten. Ausser Bertoldo und vielleicht Benedetto da Maiano haben sich die Grossen hier nicht auf die Medaille eingelassen. Während die Oberitaliener fast durchgängig stolz signieren, fehlt der Künstlername fast auf allen Florentiner Medaillen. Sie verraten sich aber durch die monumentale Kraft der Darstellung, die oft eine gewisse Herbigkeit mit einschliesst; die Gestalten sind derb, die Kehrseite schlicht und nicht malerisch, sondern plastisch. Dabei ist — im Gegensatz namentlich zu Venedig — das Relief hoch und die Durchführung wenig sorgfältig. Erst am Ende des Jahrhunderts, als die goldene Zeit für Florenz vorbei ist, wird die Medaille auch von den Florentiner Adeligen begehrt. Die weit gereisten Strozzi scheinen die Mode aufgebracht zu haben, die sich dann rückwärts blickend der grossen Toten ebenso eifrig bemächtigte wie der Lebenden. Bertoldo, dessen Medaille auf den Sultan Muhamet II. uns besonders wertvoll ist, dürfte auch die Denkmedaille auf den Pazzi-Tag zuzuschreiben sein. Den Eroberer von Konstantinopel hat er mit drei anderen Medailleuren, Gentile Bellini, Constantius und einem Anonymus gewissermassen im Wettbewerb porträtirt — sicher nicht auf Grund der Autopsie, sondern in Anlehnung an Gentiles Medaille, dessen Aufenthalt in Konstantinopel ja feststeht. Bei der Gelegenheit sei berichtet, wie drastisch dieser türkische Mäcen den Künstler über Kunst zu belehren wusste. Gentile zeigt ihm eines Tages ein Bild mit der Hinrichtung eines Heiligen; der Sultan tadelt das fliessende Blut, Gentile protestiert — da zieht der Mogul das Schwert, köpft den zufällig neben ihm stehenden Sklaven und ruft: „Sieh, wie es richtig ist“.

Neben Bertoldo ist Niccolo di Forzore Spinelli der eigentliche Medailleur der Medici, der Strozzi, der Tornabuoni, der Albizzi. Er braucht den Vergleich mit Ghirlandaios Porträtgalerie im Chor von Sa. Maria novella nicht zu scheuen. Die grosse Mehrzahl der florentiner Medaillen sind wie gesagt nicht signiert. Unter den Dargestellten sind, wie es in einer Republik nicht überrascht, neben den Adligen besonders viele humanistische Leuchten. Die platonische Akademie Lorenzos findet sich hier fast vollzählig wieder beisammen. Und selbst die grossen Toten aus dem Reich des Geistes, Dante, Petrarca, Boccaccio, werden in dem Bronzekatalog mit verewigt. Es ist der erste Anfang für jenen Kultus der Vergangenheit, den das melancholisch rückblickende Florenz des XVI. Jahrhunderts an die Stelle der frischen Verherrlichung der Gegenwart setzt, die im fünfzehnten Jahrhundert selbstverständlich gewesen war.

Paul Schubring.

Wandmalereien aus der sog. Villa des Cicero in Pompeji.
Neapel, Museo Nazionale. H. 0.15.

Ueber Lysipp und Apelles.

„ . . . Wir sagten, die ganze Natur offenbare sich durch die Farbe dem Sinne des Auges; nunmehr behaupten wir, wenn es auch einigermassen sonderbar klingen mag, dass das Auge keine Form sehe, indem Hell, Dunkel und Farbe zusammen allein dasjenige ausmachen, was den Gegenstand vom Gegenstand, die Teile des Gegenstandes von einander unterscheidet. Und so erbauen wir aus diesen dreien die sichtbare Welt und machen dadurch zugleich die Malerei möglich, welche auf der Tafel eine weit vollkommener sichtbare Welt, als die wirkliche sein kann, hervorzubringen vermag.“ Mit voller Schärfe spricht Goethe in diesen Sätzen, die in der Einleitung zu dem „Entwurf einer Farbenlehre“ stehen, die Beobachtung aus, dass wir die Gegenstände der Natur nicht als Formen, wie sie sind und wie wir wissen, dass sie sind, sondern als farbige Erscheinungen sehen. Aber in der allgemein gehaltenen Anwendung auf die Malerei geht er nicht auf die Frage ein, wie sich die Kunst zu dieser Wahrnehmung verhalte und welche Folgerungen sich aus ihr für die Darstellung der sichtbaren Natur ergeben. Alle Kunst, soweit sie die Dinge der Natur zur Wiedergabe bringt, ist Darstellung dessen, was gesehen wird. Jedoch die Art des Sehens und Auffassens und dementsprechend der Darstellung ist in den einzelnen Epochen des Entwickelungsganges der Kunst und bei den einzelnen Künstlern eine verschiedene. Die ältesten griechischen Maler haben die menschliche Gestalt als farbige Silhouette dargestellt; ein Fortschritt war es, als man sie in ausführlicherer, die Einzelheiten der Gliederung angebender Linienzeichnung bildete und diese mehrfarbig abtönte. Wieder ein grosser Fortschritt wurde — um die Mitte des fünften Jahrhunderts — mit der Wiedergabe von Licht und Schatten erreicht. Es war wie eine erste Erkenntnis der Erscheinung der Dinge, die ja im Licht und Schatten gesehen werden. Aber für die Ausführung blieb noch geraume Zeit das Wissen von dem Sein der Dinge massgebend, das Wissen, dass die Gestalt Körper und Rundung bot, und man ging zunächst, wie es scheint, nicht über ein Deutlichmachen der Körperlichkeit der Form durch Abschattieren hinaus. Die Form als solche blieb Gegenstand der Darstellung. Dieser Stufe mag aus der neueren

Kunst etwa die Malerei der Zeit Dürers und Raphaels entsprechen. Wie dann mit dem 17. Jahrhundert eine neue Epoche beginnt, in der grosse Künstler, wie Velazquez, Rembrandt die Darstellung des Eindrucks der Erscheinung zur Geltung brachten, so hat sich im Altertum ein ähnlicher Umschwung in der Alexanderzeit vollzogen, und diese Entwicklung ist durch den Bildhauer Lysippos und den Maler Apelles eingeleitet worden.

Apelles stammte aus dem kleinasiatischen Griechenland und hat zuerst bei einem Meister der jonischen Malerschule, bei Ephoros aus Ephesos gelernt. Der Ruhm der Sikyonischen Schule, die im vierten Jahrhundert vor Chr. den übrigen Schulen in der Technik voraus gewesen zu sein scheint und in der man namentlich die beste Ausbildung im Zeichnen fand, zog ihn zu dem Maler Pamphilos nach Sikyon, dem Sitze auch einer altberühmten Bildhauerschule, der Lysipp angehörte. Die Malerei und die Skulptur gingen hier verwandte Wege. Das Gegenständliche, die Erfindung wurde weniger in den Vordergrund gestellt als die stilistische Behandlung. Ein Ausspruch des Eupompos, des Begründers der Malerschule, wies ausdrücklich darauf hin, nicht einen Meister solle man nachahmen, sondern die Natur. Was nach Konvention und Schablone aussah, war verpönt, Eigenart und Selbständigkeit wurden geschätzt, und man wollte, dass ein harter Wille und rücksichtslose Kühnheit das künstlerische Schaffen durchdringe. Man stand in alledem in einem gewissen Gegensatze zur attischen Kunst mit ihren festen Schultraditionen. Hier wurden mit Vorliebe die grossen Themata der Götterdarstellung und Heroengeschichte bearbeitet und man war in dem Streben nach Anmut und Schönheit, in dem Idealisieren der Form und in der Ausbildung eines gesteigerten Pathos — Werke wie der Praxitelische Hermes, der Apollo vom Belvedere, der Zeus Otrikoli sind charakteristische Beispiele dafür — der Gefahr nahe, den Zusammenhang mit der einfachen Wirklichkeit aus den Augen zu verlieren.

Mit Lysipp zusammen treffen wir Apelles in den dreissiger Jahren des vierten Jahrhunderts am Hofe Alexanders des Grossen, beide erfüllt von der Aufgabe, den Ruhm des Königs in Bildern seiner Person und Schilderungen seiner Thaten zu verewigen. Alexander hatte in ihnen die grössten Porträtisten, die das Altertum gehabt hat, zu Verkündern seiner Grösse berufen (vergl. Mus. Bd. I, S. 22).

Der äussere Zusammenhang der Schule, der Arbeit, der Lebensumstände legt den Gedanken an eine innere Gemeinsamkeit in dem Schaffen der beiden Künstler nahe, die in ihren Werken in verwandten Zügen zum Ausdruck gekommen sein muss und für die es in der Überlieferung nicht an Anhaltspunkten fehlt.

Die Kunst des Lysipp kennen wir aus der Statue des Apoxyomenos (Mus. Bd. I, S. 148), von der ja freilich nicht das in Bronze ausgeführte Original, sondern nur eine in Marmor übertragene, aber sehr vorzügliche und das Charakteristische der Lysippischen Kunstweise allem Anschein nach zuverlässig wiedergebende Kopie erhalten ist. Gegenüber attischen Werken derselben Zeit wirkt die Figur überaus mächtig durch ihre echte und grosse Lebenswahrheit: ein Jüngling, der sich den Körper vom Öl und vom Staub der Palaestra reinigt, in gestreckter Bewegung der elastischen, kräftigen Glieder, die in die Ruhe übergehen, in denen aber das Blut noch wie in Wallung scheint von der Anstrengung der eben beendeten Übung. Ein bei Plinius aufbewahrtes Urteil über die Kunst des Lysipp findet durch die Statue seine Erläuterung. Es gipfelt in dem Satze, der in der Fassung, in der er mitgeteilt ist, zu verschiedenartigen Auslegungen Anlass gegeben hat, seinem Sinne nach jedoch nicht zweifelhaft sein kann, dass Lysipp seiner eigenen Aussage nach die Menschen dargestellt habe, wie sie erscheinen, die älteren Künstler dagegen, wie sie sind. Mit den älteren Künstlern ist hier in erster Linie Polyklet gemeint, und dessen Statue des Doryphoros verglichen mit der des Apoxyomenos lässt allerdings den so formulierten Unterschied klar heraustreten. Diese Statue (Mus. Bd. II, Taf. 124) ist ganz aus dem genauesten Studium der Natur und dem dadurch gewonnenen Wissen der Formen, wie sie sind, heraus geschaffen. Das Haar besteht in der Wirklichkeit aus einer Menge einzelner Härchen: es ist in feinen nebeneinander gelegten Linien wiedergegeben. Die Augen sind von den Linien der Lider scharf umrissen, alle einzelnen Teile des Körpers setzen sich in bestimmter Umgrenzung von einander ab und sind mit äusserster Präzision und genauester Durchführung herausgearbeitet; das Ganze setzt sich gewissermassen aus vielen Einzelteilen, die für sich bestehen, zusammen. An den Werken des Polyklet wurde im Altertum die bis ins Letzte und Feinste gehende Durchführung bewundert. Grade diese, auf alle Einzelheiten angewendet, ist bezeichnend für die Kunst, die die Dinge darstellt, wie sie sind. Als ein treffendes Beispiel hierfür ist auf das Holzschuherporträt von Dürer hingewiesen worden. Der Künstler kennt alle die Details und giebt sie korrekt und peinlich genau wieder.

Aber wir sehen die Dinge nicht so, wie sie sind, sie erscheinen unseren Augen unter gewissen Bedingungen, die den Eindruck bestimmen, unter der Einwirkung der Lichte und der Luft und nicht in dauernder Ruhe, sondern in Bewegung; wir sehen

auch nicht die vielen Einzelheiten, aus denen die Dinge zusammengesetzt sind, alle auf einmal, sondern Gesamtbilder, in denen das Einzelne im Ganzen aufgeht; wir sehen den Baum als Totalität, aber nicht in seinen unzähligen einzelnen Blättern.

Der Künstler, der die Dinge so darstellt, wie sie uns erscheinen, giebt sie in der vollen Wahrheit. Lysipp hat in der Statue des Apoxyomenos ein solches Bild geschaffen. Es liegt ihr sicherlich ein nicht weniger genaues Studium aller Einzelheiten der Formen zu Grunde als dem Werke des Polyklet, doch das Wissen ist zurückgedrängt. An dem reich und bewegt modellierten Körper sind die kleinen Züge den grossen untergeordnet, Einzelheiten sind mit Berechnung der Totalwirkung andeutend durchgeführt und zusammengefasst, die Ausführung ist auf ein gewisses Mass beschränkt. Auf die richtige Bestimmung dieses Masses kommt alles an.

Kopf des Apoxyomenos.
Marmorstatue. Rom, Vatikan.

Ein Ausspruch, der von Apelles überliefert wird, knüpft hier an und zeigt klar, wie der Maler mit dem Bildhauer den gleichen Weg ging. Es ist das bekannte „manum de tabula". Der Künstler müsse wissen, wann er die Hand von dem Bilde zu lassen habe; ein Zuviel in der Ausführung, so betonte er ausdrücklich, könne mehr schaden als ein Zuwenig. Es war das mit Beziehung auf ein berühmtes Bild des Protogenes gesagt, eine Darstellung des Rhodischen Stammesheros Jalysos, an der der Maler angeblich sieben oder elf Jahre gearbeitet hatte und die als ein Wunder von Kunstfertigkeit angestaunt wurde. Auch Apelles sei, so wird erzählt, beim Anblick des Werkes betroffen gewesen von dem Fleiss und der Sorgfalt, dann aber habe er gesagt, es fehle dem Bilde eins, die χάρις; in Allem erkenne er an, dass Protogenes ihm gleichstehe oder gar überlegen sei, in Einem aber bleibe er hinter ihm selbst zurück, dass er in der Ausführung nicht das richtige Mass zu halten wisse.

In einem seiner Bilder hatte Apelles die vom Meer aufsteigende Aphrodite gemalt. Auch in anderen Werken, in dem Bilde der Pankaste, einer der Geliebten Alexanders, die er nackt darstellte, dann in dem grösseren Gemälde einer Artemis im Kreis schwärmender Nymphen hatte er die Darstellung der Schönheit des weiblichen Körpers zum Motiv genommen. Aber diese Schönheit kann nicht der Art gewesen sein, wie sie etwa Praxiteles in seiner vielbewunderten knidischen Aphrodite verkörperte. Was Apelles unter Charis verstand, lehrt jener Ausspruch über die Kunst des Protogenes. Bei ihm muss die Schönheit weniger durch den Reiz der körperlichen Form als durch die besondere Weise der künstlerischen Behandlung ihren Ausdruck gefunden haben. Vielleicht würden wir, wenn uns ein glücklicher Fund eine weibliche Statue des Lysipp schenkte — an das noch grössere Glück der Wiedergewinnung eines Gemäldes ist ja kaum zu denken —, uns auch die Art, wie Appelles die weibliche Schönheit bildete, zu anschaulicher Vorstellung bringen können. Gewiss blieb er darin fern vom Idealisieren und sehr auf dem Boden des wirklichen Lebens. Das dürfen wir vermuten aus der ganzen Richtung, die er vertrat, und da er, wie ebenso Lysipp, im Porträt das Grösste leistete, auch

nach einem Urteil, wie es uns Plinius über das Bild eines nackten Heros aufbewahrt hat: er habe in dieser Figur die Natur selbst herausgefordert. Dasselbe kann man von dem Apoxyomenos des Lysipp sagen.

Im Kolorit war Apelles einfach. Er gehört zu den im Altertum nicht wenigen Malern, die mit vier Farben — weiss, schwarz, rot, gelb — gemalt haben. Schwerlich hat er diese Farben in ihrer Substanz, so wie sie waren, rein verwendet, sondern durch Mischung verschiedene Töne, vermutlich auch bläuliche und grünliche gewonnen. Aber keinesfalls werden seine Bilder in der bunten Farbenskala gehalten gewesen sein, wie wir sie aus der Polychromie der Marmor- und Thonplastik, in ihrer vollen ursprünglichen Wirkung seit kurzem aus den bemalten Reliefs des Alexandersarkophags (Museum Bd. I, Taf. 46) kennen. Da stehen violett, blau, grün, gelb, rot, braun in ganzen und grösstenteils reinen Tönen nebeneinander in leuchtender, glänzender Buntheit. So können die Gemälde des Apelles nicht ausgesehen haben, aber sie brauchen ebensowenig dem koloristischen Eindruck nach farblos gewesen zu sein. Weist doch ein antikes Zeugnis gerade auf die Vielfarbigkeit seiner Bilder hin. Rubens hat sein starkes und lebhaftes Kolorit aus 7 Farben gewonnen. Velazquez, Rembrandt, Franz Hals sind nicht buntfarbig. Sie haben die Einzeltöne in ihren Gemälden zu einer einheitlichen Gesamtwirkung zusammengefasst. Von Apelles berichtet Plinius, er habe eine neue Farbe, atramentum, elfenbeinschwarz, erfunden und diese in ganz feiner Lasur über die Bilder gelegt, „so dass die darunterliegende Farbe einen anderen Ton annahm. Dieses Verfahren war sehr wohl darauf berechnet, dass die Klarheit der Farben das Auge nicht verletze, indem man sie nun wie durch ein Glas gebrochen anschaute, und dass, aus der Ferne gesehen, die zu hellen und leuchtenden Farben dadurch unvermerkt einen ernsteren Ton erhielten". Wir hören also hier von einem Versuche, die verschiedenen Farben zu einer Einheit der Wirkung zu verbinden durch einen Schleier, eine dünne Schicht, die das offene und grelle Bunte deckt und zurückdrängt, ein Versuch, der auf das Bestreben hinzudeuten scheint, dem Eindruck der Erscheinung der Dinge in der Natur, wie er durch die Einwirkung des Lichtes und der Luft bestimmt wird, irgendwie gerecht zu werden.

Es versteht sich von selbst, dass einem Künstler, der auf dieser Bahn voranschritt, die Wiedergabe von Lichtreflexen, Spiegelungen und Brechungen der Töne nicht unbekannt sein konnte. In dem Bilde der auftauchenden Aphrodite war allem Anschein nach der Unterkörper der Göttin durch das Wasser durchscheinend gemalt; das berühmteste Alexanderporträt des Apelles stellte den König mit dem Blitz in der Hand dar; die Tönung des Körpers entsprach nicht ganz der natürlichen Hautfarbe Alexanders, sondern war dunkler gehalten, wie wohl mit Recht vermutet worden ist, um den Glanz des Blitzes zu heben und zu steigern. Die grösste Bewunderung erregte, wie an den weiblichen Körpern die Hautfarbe ins rötliche spielend, als wenn das Blut durchschiene, wiedergegeben war. An der Figur eines nackten Knaben auf einem Bilde im Asklepieion in Kos rühmt der Dichter Herondas die Darstellung des Fleisches: man habe das Gefühl gehabt, das Pulsieren unter der Haut zu sehen. An der Statue des Apoxyomenos erweckt die bewegt modellierte Oberfläche einen ähnlichen Eindruck.

Lysipp und Apelles haben die griechische Kunst in eine neue Epoche hineingeführt. Der wundervolle weibliche Kopf von Pergamon (Museum Bd. I, Taf. 13, S. 5), mit dessen Würdigung durch R. Kekule von Stradonitz die Reihe von Besprechungen antiker Kunstdenkmäler in diesem Werke eröffnet worden ist, zeigt uns, wie die Kunst der folgenden Jahrhunderte die neuen Probleme weiter entwickelt hat, er zeigt es in dem Originalwerke eines grossen Meisters und hat als solches die Geltung eines besonders wertvollen und gewichtigen Zeugnisses. An diesem Kopfe ist keine Form in bestimmter Umgrenzung der körperlichen Fläche und so gewissermassen als dauernde unveränderliche gegeben, sondern alles erscheint wie in vorübergehender zitternder Bewegung in flimmerndem Licht, das über die belebte Oberfläche hinspielt und die Formen für das Auge entstehen lässt, in leichtem raschem Wechsel, als farbige Eindrücke. Es wird an stilistisch entsprechenden Werken der Malerei nicht gefehlt haben, aber es sind uns keine gleichzeitigen Gemälde erhalten. Dagegen besitzen wir aus etwas späterer Zeit, aus der letzten Epoche der noch frischen und selbständigen griechischen Kunst eine reiche Ueberlieferung in den älteren unter den Wandgemälden von Rom, Herkulanum, Pompeji. Die graziösen Tänzerinnen, die über diesem Aufsatz abgebildet sind, gehören dieser Gruppe an. Sie sind rasch hingeworfen in Farbenflecken, Tönen und breitfliessenden Strichen, und in derselben Art sind grössere Bilder, wie die Aldobrandinische Hochzeit (Museum Bd. II, S. 49) und die Odysseelandschaften ausgeführt. Als diese Malereien entstanden, um die Mitte und in den letzten Jahrzehnten des ersten vorchristlichen Jahrhunderts, war die Lehre, die Lysipp und Apelles begründet hatten, schon in längerer Tradition zum Allgemeingut geworden.

Franz Winter.

Das Porträt in der Florentiner Malerei des XVI. Jahrhunderts.

DAS Porträtmässige in weitester Form, die Wiedergabe des Individuellen bildete im Quattrocento den Grundzug des Florentiner Kunstschaffens. Dem eigentlichen Bildnis, dem Porträt im engeren Sinne, kam das natürlich sehr zu statten, denn die besten Maler wandten ihr Können seiner Pflege zu. Das oberste Ziel, dem alle, wenngleich auf verschiedenen Wegen zustrebten, war vollkommene, bis ins kleinste stimmende Aehnlichkeit des Bildes mit dem Modell. Die Herrschaft des Modells wurde zuerst dem phantasiereichen Botticelli lästig, und er suchte sie dadurch abzuschütteln, dass er in manchen Frauenbildnissen die Züge des Modells der strengen Schönheit antiker Gemmen näherte. Auf diese Weise war es jedoch nicht möglich, vom Zufälligen und Bedingten, das jeder Darstellung des Bloss - Individuellen anhaftet, loszukommen. Nicht um eine willkürliche Veränderung der Formen des Modells durfte es sich handeln, sondern diese mussten mit einem neuen bedeutenden Inhalt erfüllt, mussten — schon Sokrates hatte diese Forderung an die Bildhauer seiner Zeit gerichtet — beseelt werden. Das vollbrachte Lionardo da Vinci.

Andrea del Sarto. Bildnisstudie.
Rötelzeichnung. Florenz, Uffizien.

Sein Porträt der Mona Lisa sollte kein ähnliches Bild des Modells mehr sein, sondern Lionardo wollte darin künstlerische Probleme ernstester Art lösen. Er mühte sich, laut Vasari, „jene Melancholie zu beseitigen", an der die Bildnisse des Quattrocento krankten; das heisst mit anderen Worten, die tote, leere Form sollte mit warm pulsierendem inneren Leben erfüllt, Seelisches und Physisches zur untrennbaren Einheit werden. Von dem Versuch, den unfassbaren Zauber dieses Gemäldes (Bd. II., Taf. 4) in Worte zu kleiden, sei hier abgesehen; wer immer bis nun sichs getraute, glich dem Knaben der Legende, der mit einem kleinen Löffel das unergründliche Meer ausschöpfen wollte. Auf die Florentiner Künstler vom Anfange des Cinquecento wirkte dies Porträt gleich einer Offenbarung. Die Sfumato-Technik des Bildes, sein Format, die Stellung der Mona Lisa, ihre Art, die Hände zu halten, all dies wurde vorbildlich für das Florentiner Damenporträt. Lionardo hatte ferner der Landschaft, die dem Quattrocento selten mehr als blosse Staffage gewesen, eine Seele eingehaucht, sie mit der Figur zu einem einzigen, unvergesslichen Stimmungsakkord zusammenklingen lassen. Solche Errungenschaften gab die Zukunft nicht mehr preis. Die Landschaft konnte aus dem Bildnis verdrängt werden, die prinzipielle Forderung der formalen und geistigen Einheit von Figur und Hintergrund blieb jedoch in Kraft. Endlich sprach — das Wichtigste — mit tönender Zunge aus diesem Porträt eine zum feierlichen Pathos gesteigerte Auffassung nicht nur von Frauen-, sondern von Menschenwürde

Pontormo. Bildnis des Kardinal Spannocchi Cervini (später Papst Marcello).
Rom, Galerie Borghese.

überhaupt. Die Florentiner Künstler sahen staunend, wie alles Kleinliche und Zufällige sich hier dem ewigen Wesenszuge des Geschlechtes unterordnete, das Individuelle über sich selbst gleichsam emporwuchs in die reinen Höhen des Typischen.

Genies schaffen Typen, Talente können nur stilisieren, d. h. nach einem bereits Gegebenen formen, und Lionardos florentinische Bewunderer waren nur mehr glänzende Talente. Andrea del Sarto und Franciabigio, wurzelkranke, im innersten Wesen unselbständige und schüchterne Naturen, waren nicht stark genug, die Fesseln des eigenen Ich abzutreifen, vermochten niemals, auch nur zur ersten Vorbedingung des Typenschaffens, zur Objektivität sich durchzuringen. Aber gerade dieser Subjektivismus, dies Analysieren der eigenen Seele, macht ihre Porträts ungemein anziehend und ergreifend; wie Selbstbeichten, wie lyrische Gedichte scheinen sie. Diese stets dunkel gekleideten Jünglinge mit den frauenhaft zarten Händen, dem schmerzlich-verschleierten Blick, dem melancholischen Lächeln um die blassen Lippen, alle machen den Eindruck von Künstlern oder Litteraten. Jene Bildnisse aber werden nicht ausschliesslich durch das Temperament ihrer Maler erklärt. Wie meist in den letzten Tagen alter Kulturen stand das Rein-Geistige am höchsten in der allgemeinen Schätzung. „Ein solcher Unterschied“ — heisst es in einem Briefe aus jenen Tagen — „waltet zwischen einem Menschen, der die Wissenschaften kennt und einem, der sie nicht kennt, wie zwischen einem gemalten und einem lebendigen Menschen.“ Der „Intellektuelle“, wie man heute sagen würde, nahm damit in Florenz jene bevorzugte Stellung ein, die das Mittelalter dem Condottiere, das Quattrocento dem grossen Kaufherrn gewährt hatte. Gefördert wurde dieser Hang zum Litterarischen auch durch die unerfreulichen politischen Zustände. Gerade die Feinsten wandten sich vom Lärm des Pöbels ab, lebten in ihren Villen, dem Toben des Marktes entrückt, ein stilles Traumdasein. Einer freudigen Hingabe ans Leben war jene Generation nicht mehr fähig. Blutleer und ohne Energie des Handelns, berauschten sie sich gleichwohl gern an heroischen Thaten, flüchteten zu den Riesengestalten der Vergangenheit, beschworen die erhabenen Toten des Quattrocento aus ihren Gräbern, wurden, wie so viele Romantiker, zu Historikern. „Wundere dich nicht,“ — schrieb Lorenzo Strozzi an seinen Bruder, da er die Biographie ihres Vaters Filippo ihm übersandte, — „dass ich mit einer derartigen Thätigkeit mein Gehirn anstrenge. Andere Vergnügungen sind mir widerwärtig geworden, und ich habe meinen Geist auf solche Dinge gerichtet, damit ich mein Leben weniger bedaure.“ Und wenn die Künstler einen solchen jungen Nobile von der Art dieses Strozzi malten, sinnend, in trauernder Herbstlandschaft alte Schriften lesend, am Schreibtisch sitzend oder ein Kunstwerk betrachtend, — sie werden es dem Modell gewiss zu Dank gemacht haben.

Gleich manchen Schwachen gefielen sich auch diese jungen Aristokraten bisweilen in der Rolle des Starken. „Wenig oder gar nicht waffenkundig“, — so nennt sie zum Mindesten der Historiker Nardi, — liessen sie trotzdem sich gern im Panzer malen, und der Künstler musste, wie Vasari im Porträt Alessandros de' Medici, sein ganzes Können aufbieten, um durch Gleissen und Funkeln der Waffen den Eindruck des

Dräuenden und Furchteinflössenden hervorzurufen. Der Harnisch passte längst nicht mehr allen, die ihn tragen wollten. Ergreifend wirkt auf einem dem Piero di Cosimo zugeschriebenen Porträt der Londoner Nationalgalerie der geradezu tragische Kontrast zwischen der Blässe der melancholischen Gelehrtenmiene und dem hellen Blinken der Rüstung. Die weichen, weissen Hände, nur gewohnt, die Feder zu führen, fassen ängstlich, beinahe hilflos das Schwert. Vergleicht man diese Hände und ihre Art, ein Schwert zu halten mit den Fäusten von Castagnos wuchtigwüstem Pippo Spano, so steht ein Stück Florentiner Geistesgeschichte klar vor unseren Augen.

Je feiner und subtiler das Empfinden eines Menschen wird, desto mehr sucht er alles, was ihn umgiebt, mit seinem Wesen in Einklang zu bringen. Die Dinge, auf denen im steten unbewussten Verkehr sein Auge ruht, sollen ein Teil seines Selbst werden, seine Persönlichkeit ausdrücken wie die Worte, die er spricht, die Kleidung, die er trägt. Pontormo, Andrea del Sartos Schüler, erkannte dies als erster Florentiner, nutzte in manchmal raffinierter Weise Umgebung und Beiwerk als Mittel zur Charakteristik aus. Er zuerst lässt uns die soziale Atmosphäre atmen, in der das Modell lebte, die ihm zum Dasein notwendig schien. Pontormo war ein Künstler von seltsam zwiespältiger Natur: grüblerisch und menschenfeindlich, am liebsten unter den Mönchen der Certosa hausend, hatte er gleichwohl Sinn für aristokratische Kultur und dekorative Eleganz. Betrachtet man flüchtigen Auges die repräsentative Art, die hellen Farben seiner Porträts, so möchte man ihn für ein frohes Weltkind wie etwa Sebastiano del Piombo halten; aber in den Blicken seiner Modelle flackert jene nervöse Unruhe, die ihn selbst verzehrte, ihre Mienen sind krankhaft bleich, und zuweilen schürzt die Lippen ein tiefbitterer Zug der Verachtung.

Andrea del Sartos und Franciabigios Porträts sind Seelenstudien schlechthin; in denen Pontormos geht selbstquälerische Analyse mit der freien Grösse des Repräsentationsbildes eine komplizierte Verbindung ein: Vasaris Bildnisse endlich sind Werke eines litterarisch empfindenden Gelehrten. Für das Porträt, dem er die „grosse Kunst“ scharf gegenüber stellte, hegte er keine Neigung. Die nahezu unbekannten Bildnisse seiner Eltern in der Badia von Arezzo, die er mit kindlicher Hingebung ausführte, gehören freilich noch zum Besten der florentinischen Porträtmalerei. In den Bildnissen Lorenzos und Alessandros de' Medici stören bereits jene geistreichen Anspielungen und Beziehungen, über die er in seinen Briefen mit viel Behagen sich verbreitet; und den Gipfel, man darf wohl sagen der Geschmacklosigkeit, muss dies Stilisieren „all' antica“ in dem heute verschollenen Porträt des schönen Tommaso Cambi erreicht haben, den er nackt als Endymion darstellte.

Solchen Ausgeburten einer wild gewordenen Gelehrtenphantasie bot das nachrepublikanische Florenz wenig Raum. Cosimo de' Medici, der seit dem Jahre 1537 die Zügel der Herrschaft in eisengepanzerter Faust hielt, hatte als energischer Real-

Bronzino. Bildnis der Eleonora von Toledo.
Berlin, Kgl. Gemäldegalerie.

politiker für verschrobene Phantasten und weltfremde Träumer an seinem Hofe keine Verwendung, und am Hofe hing, zum Hofe drängte alles. Der bisher freie Bürger ward zum „cortegiano“, und mit ihm verdingte sich auch seine Kunst als Fürstendienerin. Im Palazzo Pitti, wo Cosimo I. residierte, gab seine Gemahlin Eleonora von Toledo den Ton an. Ohne den Einfluss dieser Frau liesse sich die neue Auffassung des Menschen seitens der florentiner Malerei schwer erklären. Sie fand den Boden gut vorbereitet. Bereits „im Jahre 1529,“ erzählt Luca Landucci, „hörte man auf, Kappen zu tragen. Im Jahre 1532 war die Kappe gänzlich ausser Mode gekommen, an Stelle der Kappe gebrauchte man Barette und Hüte. In dieser Zeit begann man ferner, die Haare, die früher lang auf die Schultern fielen, zu kürzen und fing an, Bärte zu tragen, was vordem nur zwei in ganz Florenz gethan hatten.“ . . Eleonora wurde es also leicht, in Florenz spanische Tracht und Sitten einzubürgern; am Hofe herrschte das Ceremoniell der Hidalgos, und sie, die alles Italienische hasste, fand endlich auch in Pontormos Schüler Bronzino den Künstler, der das florentiner Porträt zum hispanoflorentinischen machte. In kühlen silbergrauen Tönen, die ungemein diskret und vornehm wirken, spielt jetzt das Licht um die Gestalten, die, meist als lebensgrosse Kniestücke behandelt, von einem hellfarbigen neutralen Hintergrund, gewöhnlich aber von einer strengen Palastarchitektur oder einer ernsten Draperie sich abheben. Bronzinos Linien haben nichts mehr von jener lionardesken Weichheit, die del Sarto und selbst Pontormo noch anstreben. Sie sind scharf wie geschliffene Degen. Alles ist klar, deutlich und bestimmt. Seine Modelle schauen nicht mehr in hilfloser Sehnsucht gleichsam nach innen, sondern falkenartig aus dem Bilde heraus. Sie umgeben sich gern mit Büchern und Statuen; aber nicht wie Träumer, die vor dem Leben zur Kunst fliehen, sondern als Amateure, „dilettanti“, denen die Beschäftigung mit Kunst zur Würze des Lebens wird. Seelenstudien bietet Bronzino niemals. Er mochte wissen, dass vornehme Modelle sich schlecht dazu eignen. Jeder Versuch, ins Innenleben dieser Kavaliere zu spähen, scheitert an ihrer abweisenden Noblesse. Alle Modelle, besonders die Damen, tragen eine dreifache Maske der Undurchdringlichkeit. Mitleidig und ernst, wie Leidenden nähern wir uns den Gestalten Franciabigios; die Menschen Bronzinos halten uns in respektvoller Entfernung, und jene Worte, in denen ein venezianischer Gesandter über Cosimo I. an seine Signoria berichtete, könnten auf das Verhältnis von uns Spätgeborenen zu jedem Porträt Bronzinos Anwendung finden. . . . . „Niemand möchte sich ihm gegenüber das kleinste Zeichen der Vertraulichkeit gestatten . . . .“

Pontormo. Bildnisstudie.
Florenz, Uffizien.

Emil Schaeffer.

Hans Sebald Beham. Bauernhochzeit.
Holzschnitt, stark verkleinert. (Bartsch 168.)

Deutsche Kleinmeister.

Die Abbildungen am Beginn des Textes („Marktbauer", Bartsch 186), unten auf Seite 70 u. 71 („Bauernhochzeit", Bartsch 166—173; „Bauern in der Laube", Bartsch 161; „Kämpfende Bauern", Bartsch 165), die Schlussvignette („Der Genius mit dem Alphabet", Bartsch 229) sind nach Kupferstichen von Hans Sebald Beham, die Kopfleisten oben auf Seite 70 u. 71 (Bartsch 16 u. 17; verkleinert) nach Kupferstichen von Barthel Beham.

DAS Gesamtbild einer nationalen Kunst wird durch gewisse Züge bestimmt, die auch in weit entfernten Zeiträumen und in den verschiedensten Persönlichkeiten zum Ausdruck kommen. In ihnen geniessen wir den Volkscharakter in seiner feinsten Form. Von solchen Charakterzügen germanischer Kunst sei heute einer hervorgehoben: die Freude am Einzelnen und Kleinen, die in scharfem Gegensatz steht zu der Sehnsucht der Romanen nach schlichter Grösse. Bald äussert sie sich in der Zierlichkeit der Darstellung auf kleinem Raum, bald in einer subtilen Stoffmalerei, bald wieder in einer ausführlichen Breite der Schilderung, die mit vielen kleinen Zügen einen Vorgang zu erläutern und zu ergänzen sucht. Namen zu nennen ist hier kaum nötig. Sie stehen einem jeden in Fülle zu Gebote aus allen Ländern germanischer Rasse und von den Zeiten der van Eyck bis herab zu unseren Tagen eines Leibl und Menzel. Mit der Schärfe der Beobachtung vereinigt sich bei solchen Künstlern gewöhnlich die Sorgfalt der Technik. Sie sind Meister in ihrem Handwerk, in der Zubereitung und im Auftrag der Farben, oder in der kalligraphischen Sauberkeit der Zeichnung. Dergleichen Meisterschaft im Kleinen könnte man füglich auf deutsch Kleinmeisterkunst benennen. Der Sprachgebrauch der Kenner hat indessen diesen Namen für eine Künstlergruppe aufgehoben, die in der Nachfolge Dürers erschienen ist. Diese deutschen Kleinmeister des sechzehnten Jahrhunderts verdienen ihre Bezeichnung freilich ganz besonders, weil sie nur im Kleinen Meister gewesen sind, in dem Sinne, dass ihnen erst recht wohl wurde in den engsten räumlichen Grenzen, die anders geartete Naturen als unerträgliche Schranken empfunden hätten. In solchen Däumlingsbildern des Kupferstiches und der Miniaturmalerei haben sie freilich Wunderwerke geleistet, ohne die ein vollständiges Bild unserer deutschen Kunst nicht zu denken wäre.

Das Auge des Fernerstehenden unterscheidet unter dem Schwarm dieser Künstler gewöhnlich nur ein Siebengestirn: die Brüder Beham, Georg Penz, Altdorfer, Aldegrever, Binck und einen Nürnberger, der uns von seinem Namen nur die Anfangsbuchstaben I. B. verraten hat. Ueber die Bedeutung Altdorfers als einer vielseitigen phantastischen Natur von etwas dilettantischem Wesen lässt sich streiten, unter den übrigen ragen jedenfalls die Brüder Beham um Haupteslänge hervor.

Der ältere von ihnen, Hans Sebald, der 1500 zu Nürnberg geboren wurde, ist in der Schule Dürers herangebildet. Freilich offenbart er sich als einen von den Epigonen, die wohl die Geschicklichkeiten ihres Meisters, nicht aber seinen Genius geerbt haben. In jungen Jahren, als seine Eigenart noch nicht entwickelt war, hätte er darüber täuschen können. Damals, als Zwanzigjähriger, hat er, vom Geiste Dürers überschattet und unterstützt von einem ungewöhnlichen technischen Geschick, einige Holzschnitte und Kupferstiche geschaffen, die seines grossen Meisters selber wert gewesen wären. Dann aber glitt er bald in seine Sphäre hinab. Mit dem Adel Dürerischer Gesinnung, mit der Schöpferkraft seiner unermesslichen Phantasie hatte er nichts gemein. Man braucht ihn darum aber noch nicht

gering zu schätzen. Es giebt im Reiche bildender Kunst manche Gebiete, die von den Grössten nur gelegentlich betreten werden, weil ihr Genius sie unwiderstehlich in höhere Regionen hinaufzieht. In ihnen sind Künstler geringeren, aber nicht minder tüchtigen Schlages heimisch, deren Lebensaufgabe es ist, die Schätze zu heben, die hier verborgen liegen. Solche Gebiete waren für Beham das Sittenbild und die dekorative Kleinkunst. In ihnen ist er über Dürer hinausgegangen. Wohl ist das, was wir unter Dürers graphischen Werken als Genrebilder bezeichnen können, für sich betrachtet, bedeutender, namentlich psychologisch feiner beobachtet und empfunden. Aber im ganzen genommen ist die DürerischeSchilderung des Volkslebens seiner Zeit lückenhaft im Vergleich zu dem, was Beham uns bietet. Er zeigt uns den Bauer in all der wechselnden Arbeit, die das Jahr mit sich bringt, wie er in saurem Schweiss sich plagt. Da wird im März gesäet und im August geerntet und gedroschen. Im Juni werden die Schafe geschoren und im Dezember die Schweine geschlachtet. Der Weinberg wird bestellt, die Trauben werden gekeltert und Most und neuer Wein werden gehörig probiert. Mann und Weib ziehen mit Eiern und Käsen und Milch zu Markt, und wenn alles verkauft ist, so kehren sie irgendwo ein, wo es einen süffigen Heurigen giebt. Am Sonntag aber geht es hoch her, da schwingt der Hans die Grethe, die Burschen ringen und raufen, die Alten schwatzen in der Weinlaube, und abseits hinter Büschen und Hekken geht allerlei vor sich, was ergiebige Themata abgiebt für die Unterhaltungen in Spinnstuben und Wochenstuben. Und wir sehen die frommen Landsknechte, grad gewachsen und allezeit durstig und verliebt, wie sie Posten stehen und kämpfen, oder mit Trossbuben und Dirnen über die Landstrasse ziehen. Wir sehen noch mancherlei, doch — man darf es nicht vor keuschen Ohren nennen, was keusche Herzen nicht entbehren können. Beham erzählt alles das nicht wie einer, der gelassen und klug über derlei Dingen steht, sondern wie einer, der mitmacht, der mit Hans und Grethe auf Du und Du verkehrt. Und das giebt seiner breiten Schilderung den köstlichen Wert des Erlebten.

Barthel Beham. Bildnis des Leonhart von Eck.
Kupferstich, Bartsch 64.

Den andern Pol seiner künstlerischen Wirksamkeit bildet das Ornament. Er stand hier mehr als Dürer in intimer Verbindung mit dem Handwerk, indem er für bestimmte gewerbliche Zwecke Vorlagen lieferte. Ein paar grosszügige Holzschnitte, ein Tapetenmuster und verschiedene Friesvorlagen, sind für den Weber und Zeugdrucker bestimmt, eine Reihe von Kupferstichen kleiner Füllungen und Prunkbecher für den Goldschmied. Eine Folge von Kapitellen bietet Vorlagen für Kunsttischler und Steinmetzen. Kurze beigegebene Anweisungen — z. B. bei einem der Becher: Hie oben magst auch ein fuus (einen Fuss) machen — deuten auf den bestimmten praktischen Zweck, den Beham hier im Auge hatte. Die häufige Verwendung seiner Bauernstiche in der Keramik legt die Vermutung nahe, dass Beham auch bei ihnen derartige Nebenabsichten verfolgte. Als Ornamentiker gehört er zu den geschicktesten Vermittlern italienischer Zierformen, die er mit deutscher Phantastik umformt und bereichert. Dabei verlässt er aber nie die Grenzen eines feinen und sicheren Geschmacks. Und da seine Entwürfe ausserdem mit unübertrefflicher Zartheit gestochen sind, so kann man einiges von ihnen an die Spitze der ganzen Kleinmeisterornamentik stellen, wenn auch andere, wie Aldegrever, einen viel grösseren Teil ihrer Zeit und Kraft solchen Aufgaben gewidmet haben.

Barthel Beham. Maria mit dem Kinde am Fenster.
Kupferstich, Bartsch 8.

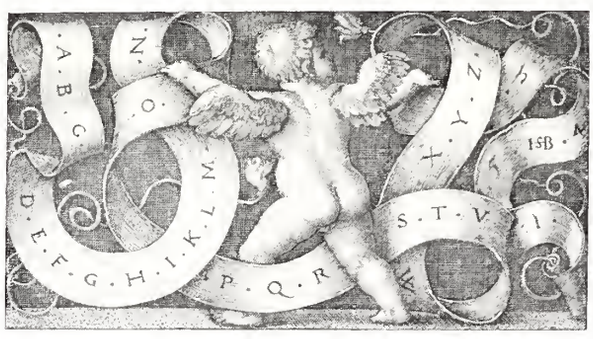
Es bleibt nur zu bedauern, dass Beham sich durch seine ausserordentliche technische Gewandtheit und durch die Tagesmode dazu verleiten liess, Gegenstände zu bearbeiten, die ihm nicht lagen. An seinen späteren antiken und allegorischen Kompositionen erlebt man wenig Freude.

Der um zwei Jahre jüngere Bruder Sebalds, Barthel Beham, war eine grundverschiedene Natur, schwerer zu deuten, ein Phänomen in seiner Art. Ihm fehlte die derbe Sinnlichkeit seines Bruders. Das Volksleben hat ihn künstlerisch wenig gefesselt, auch mit der Ornamentik hat er sich nicht viel aufgehalten, nachdem er ein paar solcher Entwürfe mit ausgesuchtem Geschmack gestochen hatte. Aus seinen Werken spricht ein ernster und hoher Sinn,

etwas wie Sehnsucht nach Grösse und Freiheit. Man sehe nur seine Stiche der Mutter Gottes an. In edlen Linien fügt sich die Gruppe von Mutter und Kind zusammen. Der krause knittrige Faltenwurf der Dürerschule hat sich geebnet. Der Ausdruck der Maria ist gelassene, fast schwermütige Vornehmheit. Wie Barthel Beham sie uns zeigt, ist sie eine der wenigen in der deutschen Kunst, auf die der italienische Name der „Madonna“ passt. Oder man betrachte die merkwürdigen drei friesförmigen Kupferstiche mit heroischen Kampfszenen. Es ist in ihnen eine Grösse der Empfindung, ein Pathos von elementarer Leidenschaft und schliesslich eine sinnliche Freude am kräftig bewegten menschlichen Körper, die an die grössten Italiener erinnern. Herman Grimm wollte in einem dieser Stiche den unmittelbaren Einfluss Leonardos erkennen. In welchem Missverhältnis stehen solche Konzeptionen zu dem Miniaturformat, in das sie gebannt sind! Man meint, der Künstler hätte den Beruf gehabt, Königspaläste mit Fresken zu schmücken. Täuschen wir uns nicht! Der germanische Atavismus in seiner Vorliebe für das Kleine, Vielfältige, Zierliche war auch in Barthel Beham augenscheinlich stärker als die Sehnsucht des Renaissancemenschen nach einem Monumentalstil. Sein einziges, sicher beglaubigtes Gemälde, das Kreuzeswunder in der Münchener Pinakothek (Tf. 139), zeigt es uns zur Genüge. In wie weit daran künstlerische Erziehung, wie weit ursprüngliche Anlagen schuld waren, das hier zu untersuchen, würde uns zu weit führen. Schon die Thatsache, dass so widersprechende Regungen in einer Künstlerseele mit einander gekämpft haben, macht uns Barthel Beham menschlich interessant. Jedenfalls heisst es, einen höheren Menschen schlecht verstehn, wenn man solche Wandlungen, wie es in der Wissenschaft bisweilen geschieht, aus äusseren Ursachen ableitet. Man darf die famose „italienische Reise“ auch nicht überschätzen. Ja, Barthel Beham war in Italien — zum mindesten einmal, gegen das Ende seines Lebens. Aber nicht diese Reise hat das Gefühl für Monumentalität in ihm erweckt, sondern umgekehrt, weil ihm dies Gefühl eingeboren war, darum zog es ihn nach Italien.

Auch darin, dass er Bildnismaler war, unterschied sich Barthel von seinem älteren Bruder. Zwar besitzen wir auch von Sebald gestochen und gemalt ein paar Bildnisse, doch sie haben nur den Wert nebensächlicher Gelegenheitsarbeiten. Barthel dagegen offenbart sich als einen der ersten Porträtisten seiner Zeit. Sein gemaltes Bildniswerk bedarf noch weiterer Untersuchung, seine gestochenen Porträts aber sind uns wohl alle bekannt. Und hier lernen wir den merkwürdigen Mann von einer neuen Seite kennen. Seine Vereinigung von kühler Beobachtung mit einer individuellen kernigen Auffassung hält die Mitte zwischen Holbein und Dürer. Und sein Bildnis des bayrischen Kanzlers Leonhart von Eck ist ein Meisterwerk, das jedem dieser beiden Grossen Ehre machen könnte.

Gustav Pauli.



ERLÄUTERUNGEN

1. **Rembrandt: Bildnis der Elisabeth Jacobs Bas.** Die Witwe des Admirals Jochem Hendriksz Swartenhout, Elisabeth Jacobs Bas, starb im Jahre 1649, 79 Jahre alt. Bald nach 1640 wohl hat Rembrandt die hoch bejahrte, aber noch aufrechte Dame dargestellt. Wie fast alle Bildnisse, die er in dieser Periode im Auftrage malte, ist das Gemälde mit hoher Sorgfalt durchgebildet. Während die Aufgabe jugendliche Männer, junge Frauen zu porträtieren, dem Meister damals merklich die Kräfte lähmte und der Wunsch, Anmut und Formenschönheit zur Geltung zu bringen, nicht selten zur Glätte des Vortrags und zur Leere der Form führte, sind die Bildnisse alter Frauen auf dieser Stilstufe ganz besonders glückliche, höchst malerisch durch die pastose Behandlung der gerunzelten Haut und ergreifend im Ausdruck. Die „Witwe" im Anslo-Bilde von 1641 mit den feinen, vergeistigten Zügen, die würdige Mutter des Bürgermeisters Six, in demselben Jahre gemalt, gehören mit der strengeren Gestalt der Frau Bas zu den schönsten Schöpfungen aus Rembrandts mittlerer Zeit. Herr van de Poll hinterliess im Jahre 1880 das nicht signierte Bild dem Rijksmuseum.

2. 3. **Murillo: Eleasar und Rebekka am Brunnen.** „Abraham ward alt und wohlbetagt und sprach zu dem ältesten Knechte seines Hauses: „Schwöre mir, dass du meinem Sohne kein Weib nehmest von den Töchtern der Kananiter, sondern ziehest zu meinem Vaterland und zu meiner Freundschaft und nehmest meinem Sohne Isaak ein Weib." Also nahm der Knecht 10 Kamele und machte sich auf und zog gen Mesopotamien zu der Stadt Nahors. Da liess er die Kamele sich lagern bei einem Wasserbrunnen um die Zeit, wenn die Weiber pflegten Wasser zu schöpfen. Und sprach: Herr du mein Gott, begegne mir heute und thue Barmherzigkeit an meinem Herrn Abraham. Wenn nun eine Dirne kommt, zu der ich spreche, neig' deinen Krug und lass mich trinken und sie sprechen wird: trinke, ich will deine Kamele auch tränken, dass sie es sei, die du deinem Diener Isaak bescheeret hast. Und ehe er ausgeredet, siehe da kam heraus Rebekka, Bethuels Tochter, eine schöne Dirne von Angesicht. . . ." Die schlichte Poesie der Bibelworte klingt auch aus dem Bilde uns entgegen. In duftigen Silberton ist die Landschaft gebadet, kräftiger heben sich gegen den blaugrauen Himmel die handelnden Personen ab. Eleasars gelber Kittel ist von einer rosa Schärpe umgürtet. Die blonde Rebekka trägt ein rotes Gewand, während ein dunkelblauer Stoff die edlen Rückenlinien der vorderen Frau verhüllt. Dies liebenswürdige Idyll dürfte in die Frühzeit des Meisters zu setzen sein.

4. **Jan Asselijn: Der Schwan.** Jan Asselijn malte zumeist Landschaften in italienisierendem Geschmack. Sein berühmtestes Bild, das wir abbilden, ist eine Ausnahme in seinem „Werk". Mit Melchior Hondecoeter wetteifernd schuf er diesen kämpfenden Schwan, dessen fast durchsichtiges, strahlendes Gefieder mit dem seidigen Glanze er mit starkem Effekte zur Darstellung brachte. Beischriften machen aus der ganz naturalistisch gesehenen Tierdarstellung ein symbolisches Historienbild. Der mutige weisse Vogel ist de Witt, der Reichspensionär, der sein Land — eines der Eier ist als „Holland" bezeichnet — gegen den Landesfeind, den bellenden Hund, verteidigt. Das mit den Initialen des Malers versehene Gemälde ward 1800 auf der Versteigerung der Sammlung Gildemeester erworben.

5. **Lucas van Leijden: Mohammed und der Mönch.** (1508.) Die Darstellung ist nach einer, im 16. Jahrhundert sonst kaum illustrierten Legende gestaltet. Mohammed war, vom Weine trunken, eingeschlummert. Ein Soldat tötete bei der Schlummerstätte des Propheten den Mönch Sergius und entfernte sich, nachdem er sein blutiges Schwert dem Unschuldigen zugeschoben hatte. Beim Erwachen meinte Mohammed, in der Trunkenheit den Todschlag verübt zu haben. Dadurch bewegt, begründet die Legende, habe er seinen Anhängern den Genuss des Weines untersagt. — Vgl. auch S. 1 f.

6. **Wölfin.** Nachdem durch urkundliches Zeugnis festgestellt worden ist, dass die im Jahre 1471 nach dem Kapitol überführte Figur bereits im X. Jahrhundert am Lateran stand, kann ihr antiker Ursprung nicht mehr bezweifelt werden. Sie gehört wie auch der Dornauszieher (vgl. Museum II, 54) zu den wenigen Werken in Rom, die sich aus dem Altertum herübergerettet haben, ohne, wie es scheint, jemals in die Erde gekommen zu sein; aber sie ist nicht unbeschädigt erhalten. Die Zwillinge sind moderne Arbeit — nach einer neuerdings bezweifelten Ueberlieferung von Guglielmo della Porta —, und der Körper des Tieres selbst zeigt die Spuren starker Verletzungen, namentlich an den Hinterbeinen, wo das Metall weit aufgerissen ist. Diese Beschädigung hat kürzlich Anlass gegeben, in der Figur ein von Cicero und anderen Schriftstellern erwähntes altes Bild der Wölfin mit den Zwillingen zu vermuten, das auf dem Kapitol im Jupitertempel stand und im Jahre 65 vor Chr. von einem Blitzstrahl getroffen wurde. Auf ein hohes Alter weist für die erhaltene Bronzestatue die in strengem Stil gehaltene, sehr kraftvoll durchgeführte Modellierung, die alles Wesentliche der natürlichen Bildung scharf und lebendig gestaltende Wiedergabe des tierischen Körpers hin; es ist eine Auffassung und Behandlung, die an die altgriechische Kunst erinnert. Diese aber hatte, durch Etrurien übermittelt, auch in Rom Eingang gefunden, als die Tarquinier die Herren der Stadt geworden waren.

7. **Leibl: Dachauer Bäuerinnen.** Während eines Aufenthaltes in dem kleinen, zwischen Augsburg und München gelegenen Orte Graselfingen hat Leibl mehrere Bilder der durch originelle Volkstracht ausgezeichneten Dachauer Bauern gemalt. Als diese zuerst im Mai 1875 im Münchener Kunstverein ausgestellt wurden, erregten sie das höchste Missfallen. Wie zahlreiche andere Arbeiten Leibls waren auch die Dachauer Bäuerinnen unverkäuflich, so dass der Kunsthändler, in dessen Händen das Bild sich befand, froh war, als Munkaczy es im Tausch gegen eines seiner Gemälde für sich erwarb. Aus dem Nachlass dieses Malers hat es die National-Galerie 1897 gekauft. — Es ist in der breiten Manier gemalt, die Leibl bis in die zweite Hälfte der siebziger Jahre bewahrt hat; das Ganze auf tonige Wirkung berechnet. Die breiten schwarzen Flächen des Kleides werden durch die beiden roten herunterhängenden Streifen unterbrochen. Die Figur rechts hebt sich gegen die bläulich weisse Wand ab, während der Kopf der alten Frau gegen den braunen Holzton des Fensters gesehen ist. Das Motiv an sich, wie stets bei Leibl, ist sehr einfach: die zwei Frauen unterhalten sich offenbar über den Brief, den die jüngere in der Hand hält.

8. **Luca della Robbia: Maria mit dem Kinde.** Kein reizvolleres Vergnügen als die Entwickelung der Madonnendarstellung in jenen drei Jahrhunderten zu beobachten, die die Florentiner Kunst daran gesetzt hat, das Motiv allseitig zu erfassen. Aus der streng und unnahbar thronenden Himmelskönigin wird eine feine, zierliche Jungfrau, die das Christkind wie einen nachgeborenen Bruder wartet, und aus dieser die Mutter in allem mütterlichen Glück, aber auch mit aller mütterlichen Besorgtheit. Hat Donatello mehr die leidenschaftlich tragische Seite des Motives bevorzugt, so hat Luca den Vorwurf der ganz den Gedanken und Spielen des Kindes hingegebenen Mutter reicher ausgestaltet als irgendwer. Seine Madonnen, ausnahmlos in der nach ihm benannten Majolikatechnik gearbeitet, sind seine für uns wohl kostbarste künstlerische Hinterlassenschaft. Obwohl nur wenige Daten einen Anhaltspunkt zur chronologischen Aufteilung der reichen Gruppe gewähren, lässt sich auch an den Madonnen eine Entwickelung vom Gebundenen zum Freieren feststellen, an deren Ende ziemlich die Madonna auf unserer Tafel zu stehen käme. Dem Motive nach ist sie einer ähnlichen im Bargello eng verwandt, aber die wehmütige Trauer dort ist hier in Demut und Weichheit gelöst, das Kind noch schelmischer in seiner knospenhaften Frische, die Haltung hoheitsvoller mit dem grosskonturierenden Schleiertuch. Man könnte diese Madonna die sixtinische des Quattrocento nennen; so sehr deutet sie auf Raphaels Meisterwerk, in dem „Der Mütter Urbild" und die „Königin der Frauen" zu vollster Harmonie verschmolzen sind.

9. **Lionardo da Vinci: Bildnis einer mailändischen Prinzessin:** In der schönen, durch den Kardinal Federigo Borromeo am Anfang des siebzehnten Jahrhunderts gegründeten Sammlung der Ambrosiana hat das Bildnis, das angeblich Bianca Maria Sforza, Tochter des Galeazzo Maria und Gemahlin Maximilians von Deutschland, darstellt, den Ruhm des vornehmsten Stückes; seit Jahrhunderten adelt es des grossen Lionardo Name. Dass Bianca Maria nicht dargestellt ist, darf man als sicher annehmen, seitdem mehrere authentische Bildnisse von ihr bekannt ge-

worden sind; aber es ist bis jetzt nicht gelungen, den richtigen Namen zu finden. Wichtiger als diese sekundäre Frage ist die nach dem Urheber. Morelli hat das Porträt mit Bestimmtheit für den Mailänder Maler Ambrogio de Predis in Anspruch genommen, mit dessen authentischen, meist im Privatbesitz befindlichen Bildnissen es vor allem die Anordnung in seinem Profil nach links gemein hat, während dem gegenüber Bode die alle jene Bildnisse weit überragenden Feinheiten dieses Frauenporträts mit Recht betont. Ist das Porträt aber wirklich Lionardos Werk, so muss man annehmen, dass er von den Lombarden die bei diesen speziell ausgebildete Profilstellung nachgeahmt habe. Als Werk des Predis würde dieses Bild andrerseits eine von dem Meister sonst nicht wieder erreichte Höhe bedeuten. Unberührt von diesen stilkritischen Fragen bleibt der künstlerische Wert des Bildes bestehen: die zarte Karnation, von der die vollen Lippen purpurn sich abheben, und die fein empfundene Zeichnung der anmutigen Profillinie zeigen sichere Meisterhand, die Anordnung des Schmuckes einen erlesenen Geschmack.

10. **Lucas van Leijden: Die Rückkehr des verlorenen Sohnes.** Nach Irrungen und Leiden ist der verlorene Sohn zurückgekehrt. Vor dem Hause ist er in die Kniee gesunken, um die Vergebung des Vaters zu erbitten, und der Vater nimmt ihn gnädig auf. Zuschauer in zwei Gruppen wohnen der Erkennungsszene bei auf dem Plateau, das die heiterste Uebersicht über das stattliche Gehöft und das friedliche Heimatsland gewährt. — Das Blatt ist nicht datiert, doch kann es nach Vergleichung mit datierten Blättern einigermassen sicher in das Jahr 1510 gesetzt werden. Dieser Periode in der kurzen, an Stilwandlungen reichen Arbeitszeit des Lucas van Leijden charakteristisch ist ebensowohl die gradlinige Steifheit der übermässig langen Figuren wie auch die prächtige Entfaltung der Lokalität. Wundervoll, namentlich in frischen, silbrigen Abdrücken, ist die Hintergrundslandschaft.

11. **Van der Helst: Bildnis Paul Potters.** Der grosse holländische Tiermaler Paulus Potter wurde schon am 17. Januar 1654 begraben. Mit der Jahreszahl 1654 bezeichnet ist sein Bildnis von der Hand des van der Helst, wahrscheinlich nach dem Tode des Dargestellten gemalt oder doch vollendet. Krank und müde sitzt der jugendliche Meister mit der Palette in der Hand vor seiner Staffelei, er wendet sich dem Beschauer zu. Poetische Schwermut ist über die vornehme Gestalt gebreitet, eine Stimmung, die den Bildnissen des gesunden und nüchternen Amsterdamer Porträtisten durchaus nicht gewöhnlich ist. In der gediegenen Zeichnung, der geschmackvollen Färbung und der sauberen Durchführung gehört das Gemälde zu den besten Arbeiten van der Helsts. Auf der Versteigerung des Herrn v. Reenen, der ein Nachkomme der Witwe Potters war, wurde das Porträt, das schon in alten Künstlerbiographien als das Bildnis des Tiermalers gestochen ist, 1820 für die Haager Galerie erworben.

12. **Potter: Der Stier.** Obwohl das berühmteste Bild Potters und eines der populärsten Gemälde in Holland, ist „Der Stier" kein glückliches, geschweige ein vollkommenes Werk. Der Ehrgeiz des jugendlichen Meisters ging hier über die Grenzen, die seiner Kunstgattung und seinem Temperament gezogen waren, in der Wahl des Formates hinaus. Ein junger Stier, eine Kuh, ein Bock, ein Schaf, ein Lamm, ein Bauer, alles in natürlicher Grösse, ganz ruhig, dahinter eine weite Wiesenfläche, darüber ein weisser Himmel. Keine Sonne, das nüchternste Tageslicht. Die Tiere sind mit fast wissenschaftlicher Treue dargestellt, mit einem trockenen Farbenauftrag, der die Stofflichkeit des Fells vortrefflich ausdrückt. Die anspruchsvolle Fläche fordert eine dekorative oder monumentale Gestaltung. Potter ist aber seinen Anlagen nach weder monumental noch dekorativ. Monumental kann die Tierwelt wohl nur dargestellt werden dadurch, dass die animalische Kraft in Kampf oder Jagd geweckt wird. Die ruhig betrachtete landwirtschaftliche Idylle kann jedenfalls so weite Flächen nicht füllen. — Das Bild ist, wie die meisten Schöpfungen Potters, voll bezeichnet.

13. **Potter: Die Kuh, die sich spiegelt.** Ist „Der Stier" das verblüffende Sensationsstück, das Potters Namen berühmt gemacht hat, so ist das hier abgebildete, weit kleinere Gemälde die Freude der Kenner. Auf beschränkter Fläche ein grosser Reichtum; die Figuren, die Tiere im glücklichsten Verhältnis zur Landschaft und der sorgsame Vortrag, die schlichte, liebevoll eindringliche Auffassung im schönsten Einklang mit der Bildgrösse. Der Gesamteffekt Cuyps ist beinahe erreicht, während die Zeichnung viel genauer und schärfer erscheint als die des grossen Sonnenmalers. Die Tafel stammt aus berühmten holländischen Privatgalerien und war, wie auch „Der Stier", zur Napoleonischen Zeit nach Paris entführt.

14. 15. **Pompeo Leoni: Das Grabmal Kaiser Karl V. und König Philipp II. von Spanien.** Als Philipp II., um seiner Lieblingsschöpfung, dem Kloster in Escorial, die höchste künstlerische Weihe zu geben, die plastische Ausschmückung der capilla real plante, hatte er vergeblich den alternden Leone Leoni, der sich schon der Gunst des Kaisers zu erfreuen gehabt, nach Spanien zu ziehen gesucht. 1579 übernimmt zwar Leone in seiner Mailänder Werkstatt die Ausführung einiger Figuren für den Hochaltar; sie an ihrem Bestimmungsorte aufzustellen, entsendet er seinen Sohn und trefflichen Schüler. Pompeo zeigte sich des ehrenvollen Auftrags würdig; ihm war es vorbehalten, dies Riesenwerk nach dem Tode des berühmten Vaters zu vollenden. Eine mächtige Treppe aus edlem Gestein, die zu betreten den Laien versagt ist, führt zur Kapelle hinauf, die den Abschluss bildet des würdevollsten Tempels der Christenheit. Bei Herreras strengen architektonischen Formen herrscht hier eine unerhörte Prachtentfaltung kostbarsten Materials. Doch nichts Aufdringliches hat dieser Prunk, keine grelle Farbe drängt sich vor, alles ernst und „würdig so grosser Fürsten". Der Altar, ein mächtiger Aufbau aus Bildern und Statuen, nach alter spanischer Tradition die ganze Ostwand ausfüllend, wirkt unruhig und massig. Um so reiner ist der künstlerische Eindruck, welchen die beiden Grabmäler an den beiden Längswänden hervorrufen. Auf Unterbauten von dunklem Marmor, deren Thüren sich in die königlichen Oratorien öffnen, sind zwei Meter tiefe Nischen angebracht, deren Rückwände aus dunklem polierten Jaspis lange vergoldete Inschriften enthalten. Vorn knieen die eigentlichen Grabfiguren, das Gesicht auf den Altar gerichtet. Je zwei dorische Säulen mit bronzenen Basen und Kapitellen sowie zwei ebenso gebildete Pilaster tragen das geradlinige Gebälk aus Blutstein, auf dem ein Triglyphen-Fries aus Bronze und Jaspis ruht. Eine Art Attika mit jonischen Säulen aus Blutstein und flachem Giebel, flankiert von Halbbogen aus grünem Marmor, schliesst die grossen Wappen aus farbigem Stein ein. Die eigentlichen Grabfiguren, das Werk Pompeos (auf deren möglichst grosse Widergaben wir uns hier beschränken müssen) sind auf der Evangelienseite: Karl V. neben seiner Gemahlin Isabella von Portugal vor dem Betpult knieend. Zwischen beiden erscheint Eleonora, die Witwe Franz I., hinter dem Kaiser Maria von Ungarn. Beide Schwestern waren bekanntlich Karl nach Spanien in die Weltabgeschiedenheit gefolgt, von wo sie der Tod in demselben Jahre wie ihn abrief. Die hinterste Figur ist des Kaisers Tochter Maria, welche mit Maximilian II. vermählt war. Die Personen der gegenüberliegenden Nische sind zunächst Philipp selbst zu Seiten seiner vierten Gemahlin Anna von Oesterreich, der Tochter jener Maria, deren Anwesenheit auf dem Denkmal Karls V. — sie war nämlich bei dessen Aufstellung 1595 noch am Leben — als Schwiegermutter des Königs erklärt wird. Rechts kniet Maria von Portugal vor ihrem unglücklichen Sohne Carlos, an den sich Isabella von Valois, die dritte Gattin, anreiht.

16. **Leibl: In der Küche.** In seiner späteren Entwickelung ist Leibl zu einer breiteren Pinselführung, einem grösseren Reichtum farbiger Behandlung gelangt. Die Motive entnimmt er der nächsten, ihm genau vertrauten Umgebung. So hat er wiederholt die Magd, die ihm das Haus führt, als Modell verwendet, allein oder zusammen mit einem jungen Burschen aus dem Dorf. Die Küche in dem Bauernhaus, das Leibl bewohnt, ist die Umgebung; und wie die beiden sich, unbeobachet gelassen, gestellt haben, so — mit geringen Aenderungen — sucht der Künstler sie nachzubilden. Die natürlichen Farben, die blauen und braunen Stoffe, die der Bursche trägt, die farbige Jacke des Mädchens verbindet er in ganz eigener Weise harmonisch; die rauchgebräunte Wand wird ihm ein koloristisch reizvolles Objekt. Die einfache Verbindung der Gestalten, mit denen anekdotische Vorstellungen zu erwecken Leibl verschmäht, könnte künstlerisch nicht glücklicher sein.

17. **van der Helst: Bildnis des Gerard Bicker.** Die bei sauberem und glattem Vortrag sicher und stark charakterisierte Figur eines ganz jungen, in roten Sammet gekleideten Herrn zieht selbst im Rijksmuseum, wo van der Helst glänzend vertreten ist mit seinen grossen Gildenstücken, die Aufmerksamkeit auf sich. Der in der Fülle seiner Fleischlichkeit und seines Selbstbewusstseins Dargestellte ist der Sohn des Amsterdamer Bürgermeisters Andries Bicker, der am 6. Juni 1623 geborene, am 16. September 1666 verstorbene Amtmann von Muiden. Das, auch von van der Helst, als Gegenstück, gemalte Bildnis des Vaters hängt auch im Rijksmuseum. Das Porträt des Vaters ist mit dem vollen Namen des Malers signiert und von 1642 datiert. Die 1848 erworbenen Tafeln gehören zu den früheren und frischeren Schöpfungen des Amsterdamer Meisters.

18. **Borgognone: Die Darbringung.** Von dem fruchtbaren lombardischen Meister, der der Quattrocentokunst treu blieb, als alle anderen dem übermächtigen Einfluss Leonardos sich unterworfen hatten, ist ausserhalb der Heimat selten die Rede, trotzdem manche treffliche Proben seiner Kunst ins Ausland, u. a. in die Galerien von Berlin, London und Paris gelangt sind. Ihn, wie seine Altersgenossen hat die glanzvollere Kunst des Leonardesken in Schatten gestellt. Die schlichten, von Pose freien, von tiefem Gefühl und dem Streben nach Wahrheit gleichmässig durchdrungenen Gemälde Borgognones sollten auch darum interessieren, weil sie Analogien zu gewissen Erscheinungen der deutschen, speziell rheinischen Schule, etwa den Arbeiten des Kölner Meisters des Marienlebens bieten. In Lodi, in der herrlichen, als Achteck gebildeten Kirche der Incoronata, hat der Meister in den Jahren 1498—1500 ein Fresko, das die Krönung Mariä darstellt, gemalt, das leider bei einem

Umbau gegen Ende des XVII. Jahrhunderts zerstört wurde. Wenig später wohl entstanden vier schöne Tafeln mit Geschichten aus dem Marienleben, die noch heute die Kirche zieren. Die „Darbringung" mag als typisches Beispiel seines Stiles gelten: so erscheinen die heiligen Frauen, so die ehrwürdigen Greisengestalten auf allen seinen vollendet durchgeführten Tafeln. Das Inkarnat spielt meist, am stärksten in seinen frühen Arbeiten, ins Graue. Ein erhöhtes Interesse gewinnt diese Tafel dadurch, dass der Meister den Vorgang in das Innere der Incoronata selbst verlegt hat, deren goldige Ornamentik sehr reizvoll den Hintergrund belebt; die alte Gestalt der Kirche und eine Erinnerung an sein eigenes Fresko, von dem wenigstens ein Stück zu sehen ist (hinter Josephs Kopf), ist dadurch der Nachwelt bildlich erhalten geblieben.

19. **Hercules Seghers: Ansicht der Stadt Rhenen.** Von Hercules Seghers, dem besonderen Radierer, der auf Rembrandts Landschaftsauffassung so stark wirkte, sind nur drei Bilder erhalten. Das hier reproduzierte ist das einzige, das er mit vollem Namen bezeichnet hat (links unten). Nach altem Schema der landschaftlichen Malkunst ist das Bild gearbeitet: der hügelige Vordergrund ist braun, der unvermittelt anschliessende Mittelgrund mit Häusern und Kirchen grün. Auf der linken Seite trennt der weisse Strich des Flusses energisch das Braun vom Grün. Die Ferne ist in unendliche Weite gerückt, im oberen wolkigen Teil des Himmels tönt das helle Licht des Horizontes mild ab. Die lebende Staffage, Hirten und Schafe sind kräftig in den schattigen Vordergrund hineingestellt. Der Hund neben der Windmühle hebt sich in pikanter Silhouette vom hellen Fluss ab. So äussert sich in der alten engen Form viel junges kräftiges Leben.

20. **Rembrandt: Die Landschaft mit den drei Bäumen.** Unter den vielen radierten Landschaften Rembrandts ist die mit den drei Bäumen die einzige, in der mehr gezeigt wird, als die einfache holländische Ebene in prunkloser Wirklichkeit. Grellstes Licht und tiefster Schatten geben eine gespenstische Beleuchtung und ergreifende Stimmung. Wie Rembrandt im Innenraum seine Menschen ins spielende Licht rückt, so hat er hier einmal im Freien mit Hell und Dunkel herrisch gewaltet. Die Lichtführung, die Unbegrenzung des Raumes, die sonnige Heiterkeit in der Ferne wecken den herzrührenden Ton. Der beklemmende Ernst des Landschaftsbildes mit den gewaltigen Bäumen auf der Anhöhe wird durch freundliche und schalkhafte Beigaben gemildert: das (kaum erkennbare) Liebespaar unten rechts im Schatten, oder der Angler und die Frau am Wasser, der sitzende Mann oben auf der Höhe. In den Wolken hat man Gesichter erkennen wollen. Diese wie die Regenstriche links sind wahrscheinlich Reste von einer früheren Verwendung der Platte. Die Radierung ist vom Jahre 1643.

21. **Die Brüder Le Nain: Die Heimkehr von der Heuernte.** Ueber das Leben der drei Brüder Le Nain, Antoine, Louis und Mathieu besitzen wir nur ganz wenige zuverlässige Daten. Sie waren am Ende des XVI. Jahrhunderts in Laon geboren und kamen erst spät nach Paris, wo sie 1648 in die Akademie aufgenommen wurden. Zwei von ihnen starben schon in demselben Jahre, der dritte lebte bis 1677. Ihr Lebenswerk besteht hauptsächlich aus Porträts und Bildern aus dem ländlichen Leben, dazu kommen einige religiöse Gemälde. Fast alle sind von mässigem Umfange. In den Bauernbildern halten sie sich von der Ausgelassenheit der Vlamen und der erbarmungslosen Karikatur Callots gleich weit entfernt, sie sind schlicht, meist ernst, zuweilen sehr herb. Dazu passt auch das äusserst einfache Kolorit. Die „Heimkehr von der Heuernte" ist fast grau in grau, nur etwas mit Gelb aufgehellt. Eigentlich farbig sind nur Einzelheiten, so die Aermel des zweiten und vierten Mädchens, die in grünen und roten Tönen gehalten sind.

22. **De Heem: Fruchtstück.** Jan de Heem vereinigt auf dem Felde der Stilllebenmalerei harmonisch holländische und vlämische Traditionen. In Utrecht aufgewachsen, derjenigen holländischen Stadt, die am engsten mit den südlichen Kunststätten verbunden war, trat er während eines vierjährigen Aufenthaltes in Leyden mit spezifisch holländischen Stilllebenmalern in Beziehung, machte sich aber seit 1636 etwa in Antwerpen ansässig. In Antwerpen gestaltete er seinen Stil aus, angeregt durch Daniel Seghers. Das hier abgebildete Gemälde zeigt alle Vorzüge seiner Kunst, die Gewissenhaftigkeit im Kleinsten, die Feinheit der Stoffcharakteristik — besonders schön in den strotzenden und glühenden Weinbeeren — und den Geschmack des Arrangements. Weit mehr Naturalist als Seghers ist de Heem reicher und üppiger in seinen Darstellungen als Heda und Pieter Claesz; er gehört zu den Glücklichen, die auf ihrem Gebiete Vollkommenes erreichen.

23. **Donatello: Maria mit dem Kinde.** Die „Madonna von Fontainebleau", unter welchem Namen dieses Bronzerelief im Louvre bekannt ist, galt dort bis vor kurzem und gilt vielfach auch jetzt noch als das Werk eines Nachahmers von Michelangelo. Eine hervorragende, eigenhändige Arbeit von Michelangelos grösstem Vorläufer wurde für eine Nachahmung nach dem Meister selbst ausgegeben, wohl weil man sich die eigentümlich „barocken" Elemente in dieser Komposition nicht anders zu erklären wusste. Aber diese sind für Donatello schon ebenso charakteristisch wie für Jacopo della Quercia und vor beiden für Giovanni Pisano. Ist es doch ein Kennzeichen wahrhaft genialer Naturen, dass sie ihre eigenen Wege gehen und bei der Wiedergabe der Natur rein künstlerische Mittel wählen, auf die andere Künstler nicht kommen. So auch hier Donatello nicht nur in auffallenden Details, wie in der Anbringung von Cherubim im Nimbus und im Kostüm der Maria, in ihren, wie mächtige Armringe wirkenden Stickereien am Gelenk und Oberarm, in der Haartracht u. a., sondern in der ganzen Komposition, in der Anordnung von Mutter und Kind, in der Behandlung der Kostüme, in der Haltung der Hände und Finger, in Ausdruck und Empfindung, die durchaus dem Charakter zahlreicher anderer Madonnenkompositionen entsprechen, die uns von Donatello noch erhalten sind.

24. **Luca della Robbia: Die Madonna im Rosenhaag.** Die anmutige Darstellung der „Madonna im Rosenhaag" hat Luca, der erste Ganz-Moderne in der Madonnen-Darstellung, aus dem Mittelalter übernommen. Wo die Komposition es möglich machte: in der Darstellung der Maria in ganzer Figur, finden wir fast regelmässig die holdseligen Gestalten dieser Gruppe von Luca auf einem Hintergrund von Lilien oder Rosen angebracht, die sich farbig von dem blauen Grunde abheben und zur Erhöhung der Stimmung ebenso sehr beitragen, wie zur Verstärkung der farbigen Wirkung. In der grossen Madonna von Or San Michele finden wir die Lilien beiderseits auf dem Hintergrunde; in dem kleineren Relief mit der im Profil gesehenen Madonna in der Galerie Liechtenstein zu Wien greift das Kind nach ein paar in Relief gebildeten farbigen Lilienstengeln vor ihm, die in sehr geschmackvoller Weise durch andere Lilienstengel vermehrt sind, welche auf dem blauen Grunde in Gold aufgemalt sind. In ähnlicher Weise wendet sich das Kind in unserem Relief, das bis vor etwa 10 Jahren als angebliche Fälschung in die Magazine der Uffizien verbannt war, vom Schosse der Mutter zur Seite, um von der Hecke hinter der Bank eine weisse Rose zu pflücken.

25. **Antonis Moro: Bildnis eines Goldschmiedes.** In kritischer Zeit, da die niederländische Malerei im allgemeinen ihre besten Tugenden verleugnete, mit ihren Leistungen wie mit ihrem Ansehen sehr tief stand, wahrte, mindestens auf dem Felde der Porträtmalerei, der Holländer Antonis Moro ihre Ehre. Keineswegs durch die Lebensumstände gegen die Lockungen der italienischen Hochrenaissance gesichert, vielmehr als der bevorzugte Porträtist fast an allen europäischen Höfen heimisch, ebensowohl in Italien wie in Spanien und England thätig, hielt er seine Kunst frei von Manier. Die Grösse der Auffassung wusste er aufs Glücklichste mit einer gediegenen Modellierung, einer tiefen und ernsten Charakteristik zu vermählen. Das hier abgebildete, von 1564 datierte Bildnis stellt einen stattlichen Goldschmied, dem Typus nach einen Germanen, dar. Wir wissen nicht, wo der Meister sich 1564 aufhielt, und können keine Mutmassung über die Person des Dargestellten wagen. Aus holländischen Privatgalerien kam das Gemälde in die Sammlung Wilhelms V.

26. **Holländischer Meister,** 1. Hälfte des 16. Jahrh.: **Die Anbetung der Könige.** Der Meister dieser zierlichen Tafel ist wohlbekannt, von dem Namen abgesehen. Eine ganze Reihe anderer Bilder, namentlich Bildnisse, werden ihm noch mit gutem Recht zugeschrieben. Eine zarte, sehr saubere Malweise und eine etwas gezierte Auffassung gehören zu seinen Eigenschaften. In der Kleidung und im Gebahren seiner Figuren wird eine Hinneigung zum hofmässigen Zeremoniell bemerkt. Von verschiedenen Seiten gleichzeitig ist die Vermutung ausgesprochen worden, dass unser Maler der Holländer Jan Mostaert sei, der am Hofe der niederländischen Statthalterin thätig war, und über den der Künstlerbiograph van Mander ausführlich spricht. Die Hypothese hat viel für sich. Das Hauptwerk unseres Malers ist ein grösserer Flügelaltar mit der Kreuzabnahme im Mittelbilde, den kürzlich die Brüsseler Galerie erwarb. Die Tafel mit der Anbetung der Könige wurde 1879 auf der Versteigerung Isendorn à Blois für das Rijksmuseum gekauft.

27. 28. **Velazquez: Aesopus — Menippus.** Die beiden Philosophen des Prado sind offenbar Studien nach dem Leben, Porträts von Strassenfiguren, vielleicht stadtbekannte Persönlichkeiten, die ein Witzbold mit dem Namen der alten Weltweisen bezeichnet hatte; doch ist es auch nicht schwer, ihren Charakter mit den beigeschriebenen Namen in Einklang zu bringen. Dem Künstler, der diese Vorliebe für Strassenverkäufer, Landstreicher, Bettler und Zwerge, die er übrigens mit den meisten seiner Landsleute teilte, sich bis ins Alter bewahrt, waren diese schäbigen Kerle hochwillkommene Modelle. Wie er sie gegen die graue Mauer ins Tageslicht gestellt, dienten sie ihm zu Experimenten, so löste er malerische Probleme. Aesop, nur mit einem Gewand von stumpfer, gelbbrauner Färbung dürftig bekleidet, ist ein Typus von abschreckender Hässlichkeit. Aus dem erdfarbenen Antlitz blicken zwei kleine, müde Augen blinzelnd heraus; die von einem Kranz ungepflegter, weisser Haare umgebene flache Stirn ist eben so gewöhnlich wie die sokratische Stulpnase. Der grosse

Mund und die sinnlichen Lippen drücken Gleichgültigkeit aus und Weltverachtung. Der Foliant in seiner Rechten, vielleicht auch die Bütte und das zusammengeknäulte Eselsgeschirr zu seinen Füssen dienen ferner zur Charakteristik. — Menippus hat eine gesündere Hautfarbe, listig und verschlagen blickt er aus dem Bilde und schaut über die Schulter voll Verachtung auf die Welt. Verwahrlost sind Bart und Kopfhaar. Ein grauer Schlapphut, der schwarze Mantel und das grobe bäuerliche Schuhwerk bilden seine Kleidung. Der auf dem Boden zerstreuten Bücher scheint er nicht zu achten. — Beide Bilder wird man in die letzten Lebensjahre des Meisters setzen müssen.

29. **Willem Kalf: Stillleben.** Kalf ist einfacher und auch wählerischer in seinen Kompositionen als seine Rivalen. Er liebt nicht die üppige Fülle, die Jan de Heem und die vlämischen Zeitgenossen ausbreiten. Gewöhnlich begnügt er sich mit einem vergleichsweise kleinen Raum und stellt im Hochformat wenige Gegenstände zu einer hübschen Gruppe zusammen, gern einige Früchte, etwa Orangen, einen gefüllten Römer, chinesisches Porzellan oder Silberzeug. Der Geschmack des Meisters in der oft sehr eigenartigen Farbenzusammenstellung ist unfehlbar, die Charakteristik des Stofflichen vollkommen, dabei keineswegs pedantisch, sondern von grosser Frische. In unserem Bilde, das zu seinen grössten Meisterwerken gehört, ist mit besonderer Liebe die herrliche silberne Kanne, eine holländische Arbeit in der Art des grossen Silberschmiedes Vianen, ausgeführt. Das Funkeln, Glühen und Glitzern des Metalles, des Glases, der Früchte hat niemand so köstlich im Malwerk auszudrücken vermocht wie Willem Kalf.

30. **Rude: Der Ausmarsch.** Das Vaterland ist in Gefahr. Ganz Europa hat sein Heer ausgesandt, um die Revolution niederzukämpfen. Da steht, zum ersten Male in der neueren Geschichte, das ganze Volk auf, um an die Grenzen zu eilen und den heimischen Boden zu verteidigen. Dieses begeisterte „Volk in Waffen" hat Rude schildern wollen. Das sind keine Söldner, das sind die Bürger und Bauern, vom Greise bis zum zarten Jüngling, die ihre Arbeit verlassen haben, um dem Kriegsrufe zu folgen. Der Genius des Vaterlandes, in einer Kriegsgöttin verkörpert, aus deren weitgeöffnetem Munde wir die mächtigen Klänge der Marseillaise: Allons enfants de la Patrie! — Aux armes, citoyens! zu vernehmen meinen, weist ihnen den Weg. Etwas unwiderstehlich Fortreissendes liegt in dieser Gruppe, deren Figuren wohl doppelt lebensgross sind.

31. **Carpeaux: Die vier Weltteile.** Die Fontäne de l'Observatoire steht in den Anlagen der schönen Avenue gleichen Namens, die von dem südlichen Teile des Luxembourg-Gartens zur Sternwarte führt. Die Risse des Unterbaues sind von Frémiet, Carpeaux hat nur die obere Gruppe modelliert. Vier fast nackte, weibliche Gestalten, eine Europäerin, eine Chinesin, eine Negerin und eine Indianerin, drehen sich in raschem Schritt um eine ideale Achse, ihre hoch emporgehaltenen Arme tragen das Gerüst der Weltkugel, in dessen Mitte der Erdball schwebt. Mit vollkommener Meisterschaft ist der Rhythmus der Bewegung dieser vier lebensvollen, prächtig individualisierten weiblichen Körper gegeben. Der Wunsch des Künstlers, ihre verschiedene Körperfarbe durch die Patina anzudeuten, ist nicht erfüllt.

32. **Carpeaux: Gérôme.** Die Büste Gérômes ist eine der charaktervollsten und lebendigsten der französischen Porträtkunst. Der Dargestellte, der jetzt noch als Mitglied des Instituts und Lehrer an der Akademie in Paris lebt, ist uns etwas fremd geworden. In den sechziger Jahren, als Carpeaux seine Züge verewigte, war er der vielbewunderte Führer des Neugriechentums in der Malerei, das sich zum Romantismus wie zum Realismus in scharfen Gegensatz stellte. Jedenfalls ist er eine von der Grösse und dem Ernste seiner Aufgabe völlig durchdrungene Persönlichkeit, die für ihre Ideale mit Energie, ja Leidenschaftlichkeit eintritt. Das hat Carpeaux prachtvoll zum Ausdruck gebracht.

33. **Gainsborough: Bildnis der Mrs. Graham.** Um eines der grossen Bildnisse von Gainsborough ganz nach seiner künstlerischen Bedeutung schätzen zu lernen, darf man es nicht in der erkältenden Umgebung einer modernen öffentlichen Galerie sehen, sondern allein oder mit verwandten Bildern zusammen in den vornehmen Räumen eines englischen Herrensitzes. Für solche hat der Maler seine Bilder in ihrer dekorativen Wirkung berechnet; die Umgebung, die er seinen Figuren mit Vorliebe zum Hintergrund giebt, die Andeutung einer Palasthalle und die im Abendlicht zur Masse werdenden Bäume eines Parks, sind diesem Zweck dienstbar gemacht. Auf die Gestalt wird das volle Licht gesammelt; die leuchtenden Farben des Körpers werden gesteigert durch flimmernde, glänzende Stoffe, die in eine Unendlichkeit von Fältchen gebrochen scheinen. Je älter Gainsborough wurde, um so viellauter wird die Leuchtkraft seiner Palette, trotzdem er mehr und mehr der Monochromie nahe kommt. Auf dem Bildnis der Mrs. Graham ist ein karmoisinfarbenes Obergewand mit dem gelblich grauen Rock aufs feinste farbig kombiniert. Die Dargestellte war die 1757 geborene Tochter des Lords Cathcart; sie heiratete Thomas Graham, später Lord Lynedoch, der als General sich hohen Ruhm erwarb. Mary Graham starb bereits 1792. Ihr Gemahl liess das Bild, das Gainsborough von ihr gemalt hatte, da er den Anblick nicht ertragen konnte, in der Wand vermauern, viele Jahre später wurde es bei einem Umbau wieder aufgefunden.

34. **Dosso Dossi: Bildnis eines Narren.** Einer alten Tradition zufolge gab es von der Hand des Antonello die Bilder eines alten Mannes und einer alten Frau, die sich anlachten, so naturwahr dargestellt, dass es zum Lachen reizte. Erhalten ist in Italien nichts Aehnliches mit der vielleicht einzigen Ausnahme eines Bildes von Dosso Dossi. Hier hat der Dargestellte die Veranlassung gegeben, das Ungewöhnliche zu wagen. Man geht kaum irre, wenn man an den Hofnarren der Este denkt, für die Dosso zumeist thätig gewesen ist; die zigeunerhafte Erscheinung, das närrische Gebahren des Mannes, dass er ein Schaf in den Armen hält, das blöde, zugleich verschmitzte breite Lachen sprechen für die Annahme. Das Inschriftblatt rechts giebt leider keine Erklärung, da das entscheidende Wort nicht genau zu entziffern ist. Der Kolorist Dosso Dossi offenbart sich hier glänzend; die Farben sind tief und feurig wie bei Giorgione; der rote Mantel steht herrlich gegen das Smaragdgrün der Landschaft.

35. **Metsys: Johannes Ev. und die hl. Agnes.** Die kleinen und besonders schmalen Altarflügel, die, aus englischem Privatbesitze stammend, ganz unbekannt waren, ehe sie auf einer kölnischen Versteigerung vor einigen Jahren auftauchten, nehmen im „Werke" des Antwerpener Meisters eine besondere Stelle ein. Da Metsys sonst Gestalten von natürlicher oder annähernd natürlicher Grösse geschaffen hat, ist es nicht ganz leicht, unmittelbar Übereinstimmendes zwischen seinen beglaubigten Schöpfungen und unserem Werke zu finden. Die zarten, jugendlichen Figuren zeigen aber sehr deutlich in Zeichnung und Kolorit den persönlichen Geschmack des Meisters, jene eigenartige Verbindung von Herbheit und Milde, und die hohen Eigenschaften der Malerei schliessen jeden Gedanken an einen Nachahmer oder Schüler aus. An den Rückseiten wird gröbere Malerei bemerkt, die gewiss nicht in der Werkstatt des Metsys, wahrscheinlich nicht einmal in den Niederlanden entstanden ist.

36. **Baldovinetti: Maria mit dem Kinde.** Der Name des mit wenig Werken nur fortlebenden Künstlers ist erst durch die Einordnung dieser Madonna in eine der besuchtesten Galerien des Kontinents weiteren Kreisen bekannt geworden. Zwar kam das Gemälde unter der berühmteren Bezeichnung Piero della Francesca aus der Sammlung Duchatel 1898 in den Louvre und ihr entsprach auch die hohe Summe von 130000 frcs., die Freunde der Sammlung bereitwillig zum Ankauf hergaben. Allmählich aber hat die schon längst von Crowe und Cavalcasselle ausgesprochene Benennung „Baldovinetti" überall Anklang gefunden. Der Meister erscheint in diesem Bilde als einer der zartesten Frauenmaler seiner Zeit. Die delikate Anmut, mit der hier die Linien geführt, die Formen umkleidet sind, ist ihm nicht zum zweitenmal gelungen. In dem Streben nach Grazie streift er hin und wieder sogar das Preziöse und Affektierte, z. B. bei dem auffallend kleinen Kinde, das in so bewusster Geziertheit mit seinem Wickelbande spielt. Nicht nur der emailleartige Glanz der Farben, auf die der Techniker in Baldovinetti gewiss stolz gewesen ist, oder die mit altniederländischer Gewissenhaftigkeit in die entlegenste Ferne hinausgeführte Landschaft, auch eine nur ihm eigene Besonderheit, die Spiegelung des Hinterkopfes in dem blanken Heiligenschein, beweisen hinlänglich Baldovinettis Autorschaft. Der Zufall will, dass eine zweite, verwandte Madonna des Meisters sich ebenfalls in Paris, bei Mme. Ed. André befindet.

37. **Schleifer.** In ähnlicher Weise wie die neuere Kunst mit dem Ende des XVI. Jahrhunderts hat die griechisch-hellenische Kunst des III. Jahrhunderts vor Chr. eine Richtung ausgebildet, in der — mit Burckhardt zu sprechen — „der Naturalismus in den Formen sowohl als in der ganzen Auffassung des Geschehenden und die Anwendung des Affektes um jeden Preis" die wesentlichen Mittel der Darstellung waren. Gleich den Martyrienbildern des Guido Reni, Domenichino, Guercino, Caravaggio u. A. sind die griechischen Werke dieser Epoche besonders nachdrücklich im Grässlichen. Bezeichnend dafür sind die Siegesdenkmäler der Pergamenischen Könige, die, wie es nach der Ueberlieferung scheint, nur aus Figuren von Leichen und Hinsterbenden bestanden, in denen aber freilich dem Grässlichen der Schilderung ein Gegengewicht gegeben war durch die Grösse der Auffassung, wie wir sie in den ritterlichen Gestalten des sterbenden Galliers (Band I, Taf. 53) und der Ludovisischen Galliergruppe (Band IV, Taf. 6) bewundern. Diese mildernde und versöhnende Seite fehlte dem zu gleicher Zeit entstandenen Werke vollständig, dem die abgebildete Statue des Schleifers angehörte. Die Gruppe zeigte den Silen Marsyas an einen Baumstamm gebunden — von dieser Figur sind mehrere Wiederholungen erhalten — und vor ihm den skythischen Sklaven, der das Messer wetzt, mit dem er dem armen, im Wettstreit mit Apoll unterlegenen Silen die Haut vom Leibe ziehen soll, und der prüfend mit der Brutalität eines Henkers zu seinem Opfer hochschaut. Die Figur ist in alter und neuer Zeit als ein Meisterstück kraftvoller, die krasse

Wirklichkeit in charakteristischen und lebendigen Zügen herausbildender Kunst hochgeschätzt. — Die Erhaltung ist vorzüglich.

38. **Johann Sperl: Schwäbisches Dorf.** An der Donau, stromaufwärts von Ingolstadt, liegt Donauwörth. 1874, an einem klaren Sommermorgen kam Sperl in diese Gegend und sah das fast ärmliche Dorf vor sich. Alles still, nur der Sonnenschein wandert bedächtig die zerfahrene Dorfstrasse hinunter. Er strahlt grell von den weissgetünchten Mauerflächen der Häuser mit ihren grünen Fensterläden wieder, spielt durch das zierlich ausgebreitete Blattwerk des alten Apfelbaumes, schleicht durch die Stacketenzäune und tupft seine kurzen Lichter auf das Gras und das Unkraut der Wegböschung Dies malerische Spiel verschobener Häuserfronten und überall hinschleichenden Lichtes hat den Vorwurf des Bildes abgegeben. Was sein Pinsel an zeichnerischen Feinheiten vermochte, was seine Palette an farbigen Abtönungen zu geben hatte, tritt bescheiden zurück gegen die reiche Stimmung, die von dem still und bedächtig die alte Dorfstrasse durchwandernden Sonnenschein ausgeht.

39. **Andrea della Robbia: Maria mit dem Kinde.** Für Meister Andrea ist kaum ein Werk so charakteristisch und bedeutend wie das Madonnenrelief in ganzer Figur im South Kensington Museum. Freilich beweist der dicke Fruchtkranz, der wie eine Laube gebogen die Gruppe umgiebt, in seiner Verbindung mit einem sehr zierlichen mit Fruchtkörnern abschliessenden Untersatz und einem Palmettenaufsatz direkt auf dem Kranz (die mittelste Palmette fehlt), wie gering Andrea im Gegensatz gegen seinen Onkel Luca, architektonisch begabt war. Aber die Schönheit der Farbenzusammenstellung gerade in diesem Kranz und die Wirkung mit dem zarten, blauen Hintergrund des Reliefs lassen vor dem Original diese Schwäche kaum gewahr werden. Das zärtliche Verhältnis zwischen Mutter und Kind ist hier, ohne die später dem Andrea meist anhaftende Einförmigkeit, mit frischer Individualität und lebendigem Naturstudium, in den Figuren wie in der schönen vollen Gewandung, zum Ausdruck gebracht und der Schönheitssinn des Künstlers kommt dabei in vollstem Masse zur Geltung. — Das Relief ist nach dem Wappen im Sockel für ein Mitglied der Familie Medici bei seiner Verheiratung (das Wappen der Frau ist uns leider nicht bekannt) angefertigt worden. Es kam 1861 in den Besitz des South Kensington Museum.

40. **Rossellino: Maria mit dem Kinde.** Unter den zahlreichen Madonnenreliefs Antonio's nimmt dieses vor etwa zehn Jahren für die Berliner Museen erworbene Marmorrelief einen der ersten Plätze ein. Behäbige bürgerliche Existenzfreude mischt sich in diesem Relief mit der eigentümlichen italienischen Grazie und heiterem Mutterglück. In der malerischen Verkörperung ist der Künstler auch ganz Nachfolger Donatello's, aber vollendeter Meister. In der Behandlung des Nackten hat er grosse Weichheit und Natürlichkeit ohne den geringsten Anflug sinnlicher Weichlichkeit. Der warme Ton des Marmors, verstärkt durch die Reste der Vergoldung in dem Heiligenschein und Ornament, giebt dem Relief noch einen besonderen Reiz. Ueber die Herkunft erfahren wir, dass es bis zum Jahre 1859 im Palazzo Pitti sich befunden haben soll, damals aber bei der Flucht der herzoglichen Familie nach dem Auslande und später in Privatbesitz gekommen sein soll.

41. **Vittore Pisano: Bildnis des Lionello d'Este.** Das Porträt bildet mit dem S. 23 erwähnten Frauenporträt im Louvre (Museum IV, Tafel 105) trotz der nicht ganz übereinstimmenden Masse (Louvre: 0.41 : 0.29) Gegenstücke. Der Dargestellte, Lionello d'Este, einer der Söhne des 1441 gestorbenen Markgrafen Niccolò III. ist einer „der Fürsten, die Ferrara gross gemacht haben", wenn er auch neben dem älteren regierenden Bruder Borso äusserlich zurückstehen muste. In erster Ehe mit den nahen Gonzagas in Mantua verschwägert, gewinnt er als noch junger Witwer in Beatrice d'Aragon von Neapel eine zweite königliche Braut, die seine humanistischen Bestrebungen vornehm teilte. Die strenge Profilstellung des hier wiedergegebenen Bildnisses entspricht den Gewohnheiten der damals eben erst zu freudigem Bewusstsein sich erhebenden Porträtkunst, mag aber in diesem Fall auch als Vorlage für die Medaille zu erklären sein, die Vittore für Lionello bei Gelegenheit seiner zweiten Hochzeit 1444 goss. Auch die Blüten des Hintergrundes scheinen eine direkte Beziehung zu festlichen Tagen der Jugend und des Glanzes anzudeuten. — Im Skizzenbuch Valardi enthält Foglio 15 eine Studie zu den Rosen des Hintergrundes; ein Blatt in der Gallerie Estense in Modena scheint eine Studie für den Kopf zu sein.

42. **Van der Weijden: Mariä Heimsuchung.** Die mit hoher Sorgfalt durchgeführte und vollkommen erhaltene Darstellung der Begegnung Mariä mit Elisabeth wird dem Gerard van der Meire, einem einigermassen mythischen niederländischen Maler zugeschrieben, dem mit Sicherheit kein einziges Bild gegeben werden kann. Dem Stil nach steht das Werk dem Brüsseler Meister Roger van der Weijden sehr nahe, wie ein vergleichender Blick auf die entsprechende, in der Komposition und Behandlung verwandte Darstellung der Turiner Galerie lehrt. Einige Eigenschaften unserer Tafel, wie etwa die reiche blumige Wiese im Vordergrund erinnern an einen anderen vlämischen Maler, von dem in Berlin drei Arbeiten bewahrt werden; in der Qualität überragt das Bild in Lützschena die Berliner Stücke beträchtlich.

43. **Jan van de Capelle: Seestück.** Als Erben des holländischen Seehandels und der holländischen Seemacht erbten die Engländer die Freude an der Marinemalerei. Der von Schiffen belebte Wasserspiegel wurde ihnen eines der bevorzugten Bildmotive. Willem van de Velde ging nach England und entfaltete dort die fruchtbarste Thätigkeit; die meisten und besten Stücke des andern grossen Marinemalers, des Jan van de Capelle sind in englische Sammlungen gelangt. Mit der Wynn Ellis-Galerie empfing die National Gallery vier schöne Werke des Meisters, dabei das hier abgebildete Gemälde. Die besonderen Eigenschaften der Seeathmosphäre, den milden Glanz der von Nebel umhüllten Sonne hat kein holländischer Meister feiner, und kräftiger wohl nur Albert Cuijp dargestellt als van de Capelle. Willem van de Velde ist eher der seemännisch korrekte Maler der Schiffahrt, van de Capelle der freiere Schilderer des grossen Elementes.

44. **Piero di Cosimo: Bildnis des Giuliano da San Gallo.** Das hier nachgebildete Porträt und sein auch in der Haager Galerie bewahrtes Gegenstück, die sich fremdartig genug in der Sammlung holländischer Meisterwerke ausnehmen, sind sehr spät verstanden und gewürdigt worden. Unsere Tafel galt als das Bildnis des mythischen holländischen Erfinders der Buchdruckerkunst, des Laurens Coster und wurde dem Lucas van Leyden und dem Albrecht Dürer zugesprochen. Neuerdings, da sich die Aufmerksamkeit der Kunstforschung sehr energisch dem eigenartigen florentinischen Meister Piero di Cosimo zuwandte, wurden nicht nur der Malweise und der Auffassung nach die Haager Bildnisse als seine Schöpfungen erkannt, sondern man fand auch, dass die Porträts bei Vasari als Arbeiten Pieros erwähnt sind. Vasari berichtet, dass Francesco da San Gallo zwei Bildnisse von der Hand des Piero besitze, das seines Vaters Giuliano und das seines Ahnherrn Francesco Giamberti. Die beiden Tafeln kamen in königlich englischen Besitz und später in die Galerie Wilhelms III. von Holland.

45. **Potter: Der Wolfshund an der Kette.** Potters Wolfshund an der Kette wird nicht nur den Tierfreund entzücken, Komposition und Farbe, das harmonische wunderbare Zusammenfliessen von Vor- und Hintergrund verraten die Meisterhand. Eine kurze Holzkette hemmt die freie Bewegung des edlen Tieres. Das kluge Auge ist mit gespannter Aufmerksamkeit auf einen entfernten Gegenstand gerichtet. Unbeachtet liegen auf dem Boden reichliche Fleischabfälle. Im Gegensatz zu der liebevoll sorgfältigen Malerei des Tieres, ist das flache Weideland des Hintergrundes, das Kirchdorf zwischen hellgrünen Bäumen und der graue Himmel ganz dünn auf die Leinewand aufgetragen. Die volle Namensbezeichnung des Künstlers, leider ohne Jahreszahl, sieht man am Giebel der Hundehütte. Nach Petersburg kam das Bild mit den andern Meisterwerken Potters auf dem Wege über Malmaison aus Josephinens Galerie von Kassel. Für Deutschland ein stets beklagenswerter Verlust.

46. **Desiderio da Settignano: Aus der Legende des hl. Hieronymus.** Der Reichtum der landschaftlichen Schilderung, der sich Desiderio in keiner anderen Arbeit mehr zugewandt hat, weist diesem Relief eine Sonderstellung unter den wenigen, vorwiegend dekorativ verzierten Werken des Meisters an. Die Art der Behandlung deutet durchaus auf Donatello (Sockelrelief des hl. Georg) und nicht auf den klassischen Meister der plastischen Landschaftsdarstellung, auf Ghiberti, zurück. Auch im übrigen kennzeichnet sich in diesem Relief Desiderio als Donatelloschüler: in der zarten Flächenbehandlung, in den Gewändern mit den gequetschten Falten, in dem exstatisch-inbrünstigen Ausdruck des Heiligen und dem entsetzt vor dem herannahenden Löwen fliehenden Begleiter; das Bild des Gekreuzigten geht ebenfalls auf Donatellos Kruzifixe zurück. Der Darstellung liegt die bekannte Legende von dem Löwen, der seine verletzte Tatze dem furchtlosen Heiligen hinstreckt, zu Grunde; doch hat der Künstler den Schauplatz aus den Hallen des Klosterhofes in die romantische Wildnis verlegt, die sonst nur der Ort der Kasteiungen der Heiligen zu sein pflegt. Unsere Abbildung wurde nach dem Gipsabgusse im Berliner Museum hergestellt, da das Original an abgelegener Stelle sich befindet.

47. **Metsu: Die Musikstunde.** Metsus Schaffen ist bei weitem nicht so einheitlich und gleichmässig wie das Terborchs. Metsu erscheint recht beweglich wie bei der Wahl der Motive so im Vortrag. In Hinsicht auf den Wert, auf die Qualität seiner Malerei giebt es erstaunliche Differenzen. Am höchsten geschätzt werden die sorgsam durchgebildeten Szenen des eleganten Genres, die Bildergruppe, zu der das hier reproduzierte Gemälde und die Pendants aus der Clinton Hope-Sammlung (Bd. IV, Taf. 145, 146) gehören. In der Auffassung solcher Gesellschaftsmotive hält der Meister die Mitte etwa zwischen dem mehr vornehmen Terborch und dem schärferen Steen. In der Durchführung mehr Virtuose als Terborch, bleibt er den spielerischen Künsten der Dou und Mieris noch glücklich fern. — Unser Bild ist mit dem vollen Namen des Malers signiert.

Es stammt aus den Sammlungen des Bryan und Radstock und kam mit der Peel-Sammlung in die National Gallery.

48. **Francisco Zarcillo y Alcaraz: Das hl. Abendmahl.** In der heissesten Landschaft Europas, wo unter dem Gluthauch der Saharawinde die Dattel reift, hat sich eine der originellsten Persönlichkeiten der spanischen Kunstgeschichte entwickelt, und nur zu beklagen ist es, dass die Werke dieses reichbegabten Künstlers kaum über seine Heimat hinaus bekannt geworden sind. Francisco Zarcillos Kunst ist im Grunde nur eine konsequente Ausbildung der polychromen Plastik. Was Montañez, Alonso Cano, Becerra, Juan de Juni vor ihm erstrebt: die Wahrheit der Erscheinung wiederzugeben, ist ihm gelungen, freilich ohne nach den Regeln der Aesthetiker nur zu fragen. Aber sein Verismus, der sich nicht genügt an naturalistischer Bemalung und eingesetzten Glasaugen, sondern die Figuren mit wirklichen Stoffen bekleidet und ihnen natürliche Haare giebt, hat nichts abstossendes, fratzenhaftes und lächerliches wie die modernen Wachsfiguren, weil er mit Schönheit gepaart ist. Echtes religiöses Empfinden offenbart sich in diesen technisch vollendeten Werken, die auf das naive Gemüt des Landmanns wie auf den verwöhnten Kenner gleich ergreifend wirken. Das Abendmahl, das wir hier abbilden, ist eine der frühesten Arbeiten des Meisters, in der er sich mehr als später an überlieferte Formen hielt. Wenn es nach altem Brauch noch heute in der Gründonnerstag-Prozession durch die Strassen Murcias getragen wird, will es der phantasievollen Bevölkerung nur natürlich scheinen, dass man diesen Lebenden köstliche Speisen auftischt.

49. **Lotto: Bildnis des Protonotars Giuliano.** Ein stiller Kopf, von vielen Furchen belebt, feine, bewegte Hände charakterisieren den Dargestellten als Mann, der Einsamkeit liebt und Bücher und Korrespondenz mit gebildeten Freunden. Die einfachen Landschaftslinien links sind der ruhigen Haltung des Bildnisses angepasst. Die Gestalt, in schwarzer Tracht, ist vor einen dunkelgrünen Vorhang gestellt und nur der reich farbige Teppich, der über den Tisch gebreitet ist, bringt ein wenig Unruhe in die Tönung. Hier ist Lotto, wie in seinen besten Leistungen als Porträtmaler überhaupt, so schlicht und von Manierismus frei, wie Hans Holbein. Name und Würde des Mannes sind durch die Adresse auf den vorn liegenden Briefen bekannt.

50. **Vittore Pisano: Die Verkündigung.** Die Verkündigung am Grabmal Brenzoni in San Fermo in Verona füllt die beiden oberen Zwickel des von dem Florentiner Rosso gearbeiteten Wandgrabes aus, indem der Vorhang, der über dem Grab rauscht, diese Stellen freilässt. Eine schmale Säulenhalle verbindet die beiden Architekturen. In wundervoller Bewegung kam der Himmelsbote hereingeschwebt; jetzt legt er die mächtigen Fittige an den Rücken, kniet nieder und neigt den schönen langen Nacken in Verehrung. Maria ist hier weniger als die Ueberraschte, vielmehr als die Träumende aufgefasst. Sie sitzt zufrieden und harmlos, aufmerksam zuhörend auf der Truhe in ihrem Stübchen; die Füsse ruhen auf dem schönsten Perser aus. Im Hintergrund das breite Bett mit zwei cucini und der Lade davor. Gedämpft nur dringt das Licht durch die bunten gotischen Fenster. Ein kleiner Hund bewacht im Vordergrunde die Heimlichkeit.

51. **Tizian: Bacchus und Ariadne.** In den Jahren 1518 bis 1523 hat Tizian für Alfonso d'Este, Herzog von Ferrara, drei Bilder mythologischen Inhalts gemalt, die dieser für eines der Alabasterzimmer seines Kastells bestimmt hatte, das mit Darstellungen von Szenen aus dem bacchischen Kreise geschmückt war: das „Venusfest", das „Bacchanal" und „Bacchus und Ariadne". Alle drei Gemälde wurden nach dem Tode Alfons' II. 1598 durch den päpstlichen Legaten Kardinal Aldobrandini widerrechtlich nach Rom gebracht und waren späterhin in Ludovisischem Besitz, von Künstlern viel bewundert und oft kopiert. Die beiden erstgenannten gelangten im 17. Jahrhundert in die Sammlung Philipps IV. von Spanien; das dritte wurde erst 1806 durch einen Engländer in Rom erworben und 1826 an die National Gallery verkauft. — Verse Catulls liegen dem Stoff zu Grunde. Tizian aber fasst den Gegenstand mit der ganzen Lebhaftigkeit des Renaissance-Künstlers, der da weiss, dass er für einen genussfrohen Besteller arbeitet. Durch das glänzende Kolorit mit dem leuchtenden, roten, in der Luft flatternden Gewand des jugendlichen Gottes in der Mitte wird die lebendige Wirkung so vieler bewegter Gestalten zur höchsten Steigerung gebracht; rechts der bacchische Zug, warm und tief gefärbt, links die einzelne Gestalt des fliehenden Mädchens, in blauem Gewand, gegen das blaue Meer gesehen; die Menge kalter Farbe aber wird, wie der feinfühlige Reynolds richtig bemerkte, durch Ariadnes rote Schärpe unterbrochen.

52. **Juno Ludovisi.** Der Kopf ist im Altertume in eine Kolossalstatue eingelassen gewesen, die vermutlich in feierlicher Ruhe stehend oder thronend und langbekleidet dargestellt war. Das Diadem mit der Binde weist auf eine Gottheit, die Fülle der Formen, der Ernst und die Grösse der Züge, der hoheitsvolle Ausdruck lassen an die Gemahlin des Zeus und die Königin der Götter, Hera, denken. Das Ideal dieser Göttin, wie es in der Griechischen Kunst etwa zu der Zeit ausgebildet sein mag, in der das Ideal des Zeus die uns in dem Kopfe von Otrikoli (Band V. Taf. 46) überlieferte Gestalt erhalten hat, liegt dem Kopf aller Wahrscheinlichkeit nach zu Grunde, auch wenn neuere Vermutungen das Richtige treffen sollten, nach denen die der Hera als Ehegöttin und Königin verwandte Ahnmutter des Julischen Geschlechtes, die Venus Genetrix, oder das vergöttlichte Bild einer Dame aus dem Julisch-Claudischen Kaiserhause in dem Kopfe zu erkennen wäre. Denn immer führt die Darstellung auf den griechischen Typus der Hera zurück. — Wenn die fortgeschrittene Kenntnis von der Entwickelung der alten Kunst nicht mehr gestattet, das Werk wie eine höchste Schöpfung der Antike schlechthin anzusehen, so lassen uns die majestätischen Formen dieses Bildes die enthusiastische Bewunderung doch auch heute noch verstehen und nachempfinden, mit der Winckelmann, Goethe, Schiller, Wilhelm von Humboldt den Kopf gepriesen haben. Goethe erzählt in der italienischen Reise am 6. Januar 1787, dass er einen Abguss der Juno erworben habe. „Es war dies meine erste Liebschaft in Rom und nun besitz ich sie. Keine Worte geben eine Ahnung davon. Es ist wie ein Gesang Homers."

53. **Schale des Hieron.** Die mit dem Künstlernamen des Hieron bezeichneten Schalen stammen aus der Blütezeit der athenischen Töpferkunst. Zahlreiche Maler, von denen sich manche in ihren Werken als echte und grosse Künstler zeigen, wenn ihre Namen auch nicht in der Reihe der litterarisch überlieferten berühmten Meister genannt werden, haben damals ihr Können in den an sich bescheidenen Dienst des keramischen Betriebes gestellt und in der Verzierung von Thongefässen ihr Genüge gefunden, die von Athen aus in die ganze Welt hinausgingen, als überall, besonders aber in Etrurien lebhaft begehrte Handelsartikel. Die Ausführung war eine sehr einfache. Auf den rotgebrannten glatten Thon wurde das Bild nach einer skizzenhaft angelegten Vorzeichnung in schwarzen Firnislinien hingezeichnet und der Grund mit schwarzem Firnis abgedeckt, so dass also die Figuren rot auf schwarzer Fläche standen. Die Bilder haben den Charakter der Handzeichnung; sie sind rasch und sicher hingeworfen, wie Improvisationen und wirken mit dem ganzen Reiz frisch und unmittelbar sich gebender künstlerischer Aeusserungen, wie er der Handzeichnung eigen zu sein pflegt. In den Hieronschalen macht sich als eine charakteristische Besonderheit die äusserst flotte, flüssige, fast derbe Linienführung und eine überaus lebendige Gestaltung der Figuren bemerklich. Mit welcher Meisterschaft der Künstler die Wiedergabe der Bewegung beherrschte, zeigt die Berliner Schale mit ihrem Bilde eines schwärmenden Maenadenchors, der zum Opfer heranzieht und in wilder Ausgelassenheit das Idol des Dionysos umtanzt. Im Innern der Schale ist eine ruhigere Szene, der Gott Dionysos, einem Flöte blasenden Silen zuhörend, dargestellt.

54. **Constable: Das Kenotaph.** Reynolds liegt begraben in London in der Paulskirche. Ausserdem aber errichtete Sir George Beaumont ihm in Coleorton Park, Leicestershire, ein Kenotaph, einen einfachen Denkstein, in den Formen eines antiken Grabmals, und stellte zur Rechten und zur Linken mit den Büsten Michelangelos und Raffaels geschmückte Hermen auf. In einem Wässerchen spiegeln sich die hochragenden Eichen und Buchen, die das Denkmal gegen die Aussenwelt abschliessen. Mit feinem Takt wählte Constable für das Bild, das einen der Erinnerung geweihten Platz darstellt, Spätherbststimmung: mit goldigem Licht dringt die Sonne in die Abgeschiedenheit. Ein einsam grasender Hirsch belebt allein die Stille der Landschaft.

55. **Verrocchio: Maria mit dem Kinde.** Das Hochrelief ist mit den Schätzen des Hospitals von S. Maria Nuova im vorigen Jahre in den Besitz des italienischen Staates gelangt und zusammen mit allen alten Bildern und Bildwerken dieser Sammlung zunächst in den Uffizien ausgestellt, von wo es nach dem Museo Nazionale gelangen soll. Mit einer Patina bedeckt, die es fast wie Bronze erscheinen lässt, und wenig bedeutend im Umfang, ist dieses Relief doch unter allen Madonnen-Darstellungen Verrocchios die vollendetste, von der die meisten anderen abhängig sind, und hat daher auf seine Schüler und über den Kreis derselben hinaus, auf Ghirlandajo, Mainardi u. a., den stärksten Einfluss ausgeübt. Gegenüber dem Marmorrelief im Museo Nazionale, das für die Mediceer mit Umstellung des Kindes auf die andere Seite der Mutter frei danach gearbeitet wurde, zeigt das Thonbildwerk, bei wesentlich höherem Relief, grössere Feinheit in der Zusammenstellung und Beziehung von Mutter und Kind, und einen Naturalismus, der in der Durchbildung der Figuren wie in der reichen Gewandung das höchste leistet und doch damit eine grössere Freiheit und selbst Breite der Durchbildung verbindet.

56. **Michelangelo: Maria mit dem Kinde.** Die Gruppe scheint zu den ersten Arbeiten Michelangelos für die Gruftkapelle der Mediceer gehört zu haben. Schon 1521 wurde der Block dafür beschafft und verschiedene Zeichnungen der Zeit zeigen, wie die Gruppe allmählich im Geiste des Künstlers sich gestaltete. Sie scheint auch das Stück gewesen zu sein, dessen Arbeit der Künstler zuerst ruhen liess, nachdem er sich überzeugt hatte, dass zur richtigen Ausführung seiner Anlage der Marmor an

verschiedenen Stellen nicht genügte. Die Verrenkungen in den Figuren und die Unruhe namentlich im Kinde kann man zwar auch hier so wenig leugnen wie in dem bekannten Rundbild der Uffizien mit der heiligen Familie, das unter den Jugendwerken die spätere Richtung des Künstlers schon in eigentümlicher Weise erkennen lässt; aber die Absicht auf die künstlichsten Verschiebungen und Verkürzungen wie auf Abrundung der Gruppe um jeden Preis macht sich hier nicht mehr mit der Aufdringlichkeit geltend, wie in dem etwa ein viertel Jahrhundert früher entstandenen Gemälde. Der Eindruck der Marmorgruppe wird vielmehr bestimmt durch die grossartige Gestalt der Maria mit ihrem ernsten Sinnen, die in ihrer eigentümlichen Verschränkung die Gestalt des Kindes in geschicktester Weise aufnimmt. Weit grösser ist freilich der Abstand zwischen dieser Gruppe und der Marmorgruppe zu Brügge, die noch ganz reliefartig komponiert ist.

57. **Reynolds: Gräfin Albemarle.** Eine aristokratische Frau in höheren Jahren konnte nicht leicht vornehmer, dabei charakteristischer gefasst werden, als Anna Lennox, seit 1723 Gemahlin des Grafen von Albemarle, durch Reynolds dargestellt worden ist. Die ruhige Haltung, gemessen, ohne Steifheit, die Farben — ein blau und weisses Brokatkleid mit einem Umhang von schwarzer Seide darüber; dazu ein rotsammetner Sessel —, die Andeutung des Geschäftigseins bei weiblichen Arbeiten vereinigen sich, um dieses ruhige Wirken hervorzubringen. Das Bild entstand in den Jahren 1757 und 1759.

58. **Reynolds: Selbstbildnis.** Rembrandt ausgenommen, hat vielleicht kein Künstler so viele Selbstbildnisse gemalt, als Reynolds. In der Royal Academy und in London (zwei Exemplare) findet man sie. In der Malersammlung der Uffizien hängt der kluge Kopf des englischen Meisters. Immer neue Probleme der Belichtung, interessante Anordnung eines Kopfes innerhalb der Bildfläche sucht er am eignen Bildnis zu lösen. Auch auf dem reproducierten Bild, das früher der Vernon-Sammlung angehörte, ist das Vorbild Rembrandts unverkennbar. Der Künstler trägt roten Rock und schwarzen Sammethut; Kragen und Manschetten sind zur Belebung des Bildes durch Lichtstellen benutzt. Die Haltung ist vornehm repräsentativ, wie es sich für den Präsidenten der Royal Academy geziemt. Das Porträt entstand 1773.

59. **Reynolds: Lady Cockburn mit ihren Kindern.** Zwei Gruppenbilder, auf denen Reynolds Mutter und Kind in heiterem Spiel darstellte, erfreuen sich besonderen Rufes: das der Herzogin von Devonshire mit dem kräftig zappelnden Baby und Lady Cockburn mit ihren Kindern. Fast will es scheinen, als habe in diesem Fall die zufällig beobachtete Kinderstubenszene, wie die prächtigen Kleinen die Mutter umspielen und an ihr herumklettern, den Künstler unmittelbar angeregt. Daraus den Vorwurf abzuleiten, er habe etwas Unkünstlerisches gewagt, geht nicht an. Denn gerade im heiteren Spiel verbinden sich die Gestalten von Erwachsenen und Kindern am ungezwungensten zur Gruppe. In der Rundung des Ganzen wird man leicht die Berechnung des feinfühligen Künstlers entdecken. Das Bild entstand 1773; es ist mit des Künstlers Namen und der Jahreszahl bezeichnet (eine grosse Seltenheit bei Reynolds) und wurde in der Academy-Ausstellung von 1774 zuerst gezeigt. Die Dargestellte, Tochter eines Geistlichen, war seit 1769 mit Sir James Cockburn vermählt. Das Bild wurde von Wilkin als „Cornelia, Mutter der Gracchen" gestochen.

60. **Reynolds: Doppelbildnis.** Reynolds hat sich für dieses Doppelbildnis offenbar durch Porträts von van Dyck anregen lassen. Er folgt ihm sogar in der Wahl des Kostüms, welches das der eleganten Welt der Zeit Karl I. ist; die Haltung des jungen Mannes links mit dem aufgestützten Arm wird aus vielen der besten Van Dyck Porträts erinnerlich sein. Von den Dargestellten war der eine (links), George Huddesford, in jüngeren Jahren ein Schüler von Reynolds, von dem er manche Arbeiten gut kopiert hat. 1775 hatte er in der Academy drei Porträts ausgestellt, in den folgenden Jahren Stillleben. Später lebte er als Geistlicher in Warwickshire. Auch als Poet und Satiriker hat er sich einen Namen gemacht. Als Dichter war auch der andere Dargestellte, John Cadrington Warwick Bampfylde, bekannt. Das Bild ist im Jahre 1777 gemalt.

61. **Thomas Gainsborough: Die Schwestern Linley.** Das Doppelbildnis der Schwestern Linley zählt zu den Hauptwerken, die Gainsborough in Bath geschaffen hat. Die Anmut der jungen Mädchen, die alle Welt entzückten, suchte er in der etwas schmachtenden Haltung, in der fast übertreibenden Betonung der Schlankheit festzuhalten. Dichtes Gebüsch umschliesst sie; Primeln und Veilchen blühen, wo sie weilen. Die ältere der Schwestern, Elisabeth Anna, die später sich von Richard Brinsley Sheridan entführen liess und ihm in Frankreich angetraut wurde, hat die Noten sinken lassen und blättert nur mechanisch in ihnen; die jüngere, Maria — sie heiratete später Sheridans Freund Tickell — stützt den Arm auf die Guitarre. Von Elisabeth Linley hat Gainsborough später, als sie die Gattin seines Freundes Sheridan war, ein herrliches Porträt gemalt (jetzt bei Lord Rothschild). Auch Reynolds hat sie gesessen: ihre Züge dienten ihm für seine heilige Cäcilie.

62. **Gainsborough: Der „blaue Knabe".** Das gefeiertste unter allen Bildern Gainsboroughs entstand nach der hergebrachten Meinung 1779, ein Jahr, nachdem Reynolds in seiner Akademierede die Theorie aufgestellt hatte, dass blau als kalte Farbe für die Hauptmasse des Lichtes vermieden werden müsse. Die neuere Forschung (Armstrong) dagegen setzt die Entstehung des Bildes um das Jahr 1770 an, also in die Zeit, als der Künstler in Bath seinen Wohnsitz hatte, und bezieht jene Worte von Reynolds hauptsächlich auf eben dieses Gemälde. Der Dargestellte war, wie durch gute Tradition ziemlich feststeht, der junge Jonathan Buttall, Sohn eines Eisenhändlers, der sein Geschäft in King Street, Soho, hatte und dieses dem Sohne vererbte. Gainsborough kleidete den entzückenden Burschen in van Dyck-Kostüm; er folgt diesem seinem grossen Vorbild in Haltung und Ausdruck. Das Flimmernde des blauen Gewandes schliesst die graziös gemalte Landschaft mit dem stürmisch bewegten Himmel geschmackvoll ein. Die blaue Masse wirkt aber nicht als kalte Farbe, sondern der Maler hat eine Nüance gewählt, die warme Leuchtkraft besitzt. An tadelnder Kritik hat es darum diesem reizvollen Bild von künstlerischer Seite nicht gefehlt.

63. **Gainsborough: Herzog und Herzogin von Cumberland.** Bald nach seiner Uebersiedlung von Bath nach London. trat Gainsborough zu der königlichen Familie in nahe Beziehungen; er wurde von ihr sichtlich vor Reynolds bevorzugt. Der erste, der ihm gesessen hat, war Henry Frederick, Herzog von Cumberland, Georgs III. Bruder. Er führte ein solches Leben, dass es in einer leichtsinnigen Gesellschaft allgemein Anstoss erregte. Im November 1771 entführte er eine junge Witwe, Mrs. Norton, nach Frankreich und liess sich dort mit ihr trauen. Die junge Herzogin war ausserordentlich anmutig; sie hatte die reizendsten Augen, war aber (nach Walpole) „kokett über alle Massen". Gainsboroughs Bild entzückt die Besucher der Academy-Ausstellung von 1777. Der Künstler hat hier ausser dem fürstlichen Gatten die Schwester der Herzogin, die junge Elisabeth Luttrell, dargestellt. Ein Park mit rauschenden Bäumen, hinter denen die Vase auf hohem Postament halb verborgen ist, giebt für die liebenswürdige Gruppe den geschmackvollen Hintergrund.

64. **Gainsborough: Die Familie Baillie.** Gainsborough ist in seinen Gruppenbildern nicht besonders glücklich. Man merkt deutlich, dass sie ihm Schwierigkeiten bereiten. Sie erscheinen leicht gedrängt und unfrei. Auch das Bild der Familie Baillie kann man von diesem Vorwurf nicht freisprechen. Nicht eben geschickt ist die Trennung in Gruppen, zwischen denen es an rechter Verbindung fehlt. Auch die sichtbare Beziehung auf den Beschauer schädigt den Eindruck. Man setzt das Gemälde um 1780 an; von den Dargestellten, die dem bürgerlichen Stand angehörten, ist wenig bekannt.

65. **Tizian: Der Mann mit dem Handschuh.** Erst im 16. Jahrhundert verlässt man in Venedig die ältere Form des Bildnisses, die den Kopf allein als Faktor anerkennt, und bringt ein Stück der Gestalt mit auf die Bildfläche, vor allem aber werden die Hände von nun an als wesentlicher Bestandteil verwertet. Tizianos „Mann mit dem Handschuh", (L'homme au gant) zeigt die neue Auffassung schon ganz durchgebildet, das Momentane zufälliger Bewegung als wirkungsvoll und daher als berechtigt zur Darstellung anerkannt. Der linke Arm ist leicht aufgestützt, die mit dem Handschuh bekleidete Hand hängt herunter und hält locker den zweiten Handschuh, indess die kräftig gebildete Rechte nach links hin deutet. Dorthin blickt mit aufmerksamem Auge der Jüngling. Ein schwarzes Kleid umgiebt die schlanke Gestalt; in der Mitte geöffnet, lässt es einen breiten Hemdstreifen, über dem eine schmale Goldkette sichtbar ist, offen, dessen helle Farbe zu dem Kopf überleitet. Die Leichtigkeit und die ungezwungene Haltung eines solchen Bildnisses hat offenbar van Dycks Porträtauffassung stark beeinflusst, dem freilich weder diese Tiefe des Blickes noch auch die charaktervolle Bildung der Hand hätten gelingen können.

66. **Claude Lorrain: Seehafen.** Das Bild ist als der sogenannte „Bouillon Claude" bekannt geworden, da es, wie die eigenhändige Inschrift des Malers bezeugt, im Jahre 1648 für den Herzog von Bouillon gemalt worden ist. Es blieb bis zum Ausbruch der französischen Revolution im Besitz der Familie, kam dann nach England, wo es von Angerstein gekauft und mit dessen Sammlung 1824 von der National Gallery erworben wurde. Ausser durch die genannte Inschrift wird das Bild auch durch Tafel 114 des „Liber Veritatis" beglaubigt. Unten rechts trägt das Bild auch die fast unleserliche Aufschrift „La Reine . De . Saba Va . Trover . Salomon". Dieses Hafenbild gilt von jeher als eines der Meisterwerke Gelées; das Beleuchtungsproblem gleicht dem der unvergleichlichen Radierung (Rob. Dum. 15), noch ein so später und selbständiger Meister wie Constable geriet vor ihm und den Gemälden Gelées überhaupt, die jetzt in der National Gallery versammelt sind, in Entzücken. Doch sind wir heutzutage, man darf wohl sagen glücklicherweise, durch unsere neuere Kunst an eine kräftigere Kost gewöhnt, und gerade dieses Bild, das vielleicht dem Künstler selbst am liebsten war, spricht uns weniger an mit seinem

Mangel an Intimität. Kaum ein modernes Auge dürfte sich nicht von der Radierung mehr angezogen fühlen.

67. **Claude Lorrain: Küstenlandschaft.** Das Bild ist bezeichnet 1657 und dieses Datum trägt auch die Rückseite der Skizze des Liber Veritatis (Blatt 141). Es wurde für Delagard gemalt, kam wahrscheinlich in die Sammlung des Grafen Hoym und aus dieser in die Dresdener Galerie. Die Figuren wurden angeblich von Mignard gemalt. Mehr als wie sonst bei Gelée ist ein kräftiger Ton in das Werk eingeführt durch den Gegensatz des tief beschatteten Vordergrundes zur Lichtquelle. Aber auch hier war für den Künstler der Ausgangspunkt die unpersönliche glatte Darstellung einer aussergewöhnlichen Naturerscheinung (der wunderbaren Beleuchtung), und auch hier vermissen wir z. B. in Darstellung des Laubes jedwede Intimität der Auffassung.

68. **Perugino: Madonna.** Vermutlich als ihn 1494 sein Weg nach Venedig führte, hat Perugino die Verbindlichkeit für dies Bild auf sich genommen und erfüllt, das in Cremona die mittelitalienische Malerei recht einsam vertritt. Ein Jahr vorher war genau im gleichen Schema der Komposition die schöne Madonna zwischen Johannes und Sebastian in der Tribuna der Uffizien entstanden, noch in einer Verbindung von Tempera und Oelmalerei; an unserm Bild ist bereits, gewiss nicht ohne Einfluss dessen, was er in der Lagunenstadt aufgenommen, die Kraft der Farbe zu rühmen, die tief, fast leidenschaftlich glühend, an die Wirkung alter Glasfenster mahnt. In ihr und in der oft wunderbar zart getroffenen Träumerei der Köpfe liegt fortan Peruginos Stärke. Aber trotz eines solchen letzten Schrittes zur Höhe beweist schon ein Vergleich mit früheren Werken, dem kaum drei Jahre rückwärts liegenden Bilde der Villa Albani und der Schlüsselübergabe (vgl. Bd. III, Taf. 35, 26), dass hier bereits an die Stelle treuer Zeichnung und Modellierung und verständnisvoller Anordnung der Gewänder über den Körper gedankenlose Gewohnheiten zu treten beginnen.

69. 70. **Die Nike von Samothrake.** Die Abbildung giebt nur die Figur der Nike selbst, nicht zugleich die zu ihr gehörige, aus grossen Blöcken gefertigte Basis. Diese ist als Vorderteil eines Kriegsschiffes gebildet, das Ganze war also ein Siegesdenkmal für eine gewonnene Seeschlacht und wird mit Wahrscheinlichkeit, wenn auch nicht unbestritten, auf den Sieg bezogen, den Demetrios Poliorketes im Jahre 306 vor Chr. bei Kypros über die ägyptische Flotte errang. Eine ähnliche Darstellung auf Münzen des Demetrios, wie man annimmt, nach dem Vorbild der Statue gemacht, zeigt die Nike die Posaune blasend und mit der Linken die Stange eines Tropaions tragend. Nach dieser Darstellung hat der Bildhauer Zumbusch in Wien eine Ergänzung der unvollständig erhaltenen Statue in verkleinertem Massstabe ausgeführt. Die Wirkung des grandiosen Monumentes, das der Siegesfreude begeisterten Ausdruck gab, war gesteigert durch die Umgebung, in der es aufgestellt war; es stand auf seinem Unterbau hoch emporgehoben in freier Natur an einem Abhang nahe den Heiligtümern der grossen Götter, deren Kult auf Samothrake, wie die Ergebnisse der österreichischen Ausgrabungen gelehrt haben, die Gunst der hellenistischen Fürsten zu neuem Ansehen gebracht hatte.

71. **Ford Madox Brown: Die Fusswaschung.** „Herr, solltest Du mir meine Füsse waschen?“ fragte Simon Petrus und Jesus antwortete: „Was ich thue, das weisst Du jetzt nicht, Du wirst es aber hernach erfahren.“ Von dieser Stelle der heiligen Schrift ausgehend, malte Madox Brown das bedeutendste seiner religiösen Bilder. In mancher Hinsicht weist die Fusswaschung auf seine damalige Uebereinstimmung mit der Brüderschaft der Präraffaeliten; mit realistischer Treue stellt er die knieende Gestalt des Herren dar, ohne Obergewand und umgürtet mit dem Schurze, dem Jünger die Füsse zu trocknen. Dem Johannes giebt er seine traditionelle Jugend, die grauen Locken dem Peter und dem Judas die üblichen roten Haare: er fühlt sich nicht berechtigt, ihnen neue, nur seiner Phantasie entspringende Attribute zu verleihen; von der gewöhnlichen Gruppierung derselben weicht er aber ab und behandelt sie in dieser Hinsicht, sowie die übrige Umgebung, wie ein kulturgeschichtliches Dokument; und dennoch ist das ganze Bild vollkommen dem überirdischen, christlichen Gedanken unterworfen, keinen lässt es unberührt an der Lehre der Demut vorbeiziehen. — Interessant ist es, den von den Bildern des Rossetti und des jungen Millais uns bekannten Freundeskreis der Brüderschaft hier wiederzuerkennen. Links von der gebeugten Figur des Judas sitzen W. Rossetti und Holman Hunt; der nächste Kopf ist unbekannt, darauf folgen der ältere Hunt, C. B. Cayley und D. G. Rossetti. Für die Gestalt des Christus diente ihm G. F. Stephens, für das Profil des Johannes die Dichterin Christina Rossetti als Modell. Das Werk wurde im Jahre 1852 vollendet, und der Sturm von Tadel, mit dem man es begrüsste, veranlasste Madox Brown, während der letzten 40 Jahre seines Lebens auf die Ehren der Royal Academy zu verzichten.

72. **Schadow: Goethebüste.** In der Reihe der Goethebüsten fällt dies Marmorwerk ebenso sehr durch die Treue der Naturwiedergabe wie durch die kühle Sachlichkeit der Auffassung auf. Kurz nach einem Besuch in Weimar 1816, wohin ihn Goethes Schiedsrichteramt in Sachen des Rostocker Blücherdenkmals rief, hat Schadow diese Büste gemeisselt. Als unmittelbares Vorbild konnte er eine damals über dem Gesicht des Dichters geformte Maske benutzen. Goethe hatte seit dem Propyläenstreit, 1801, Grund, vor Schadow Gemessenheit und Würde zu bewahren, andererseits lag ein zum Pathos neigendes Idealisieren nicht in der Richtung des Schadowschen Naturalismus „mit der Wirklichkeits- und Nützlichkeitsforderung“, gegen den Goethe persönliche Abneigung empfand. Das eine wie das andere spricht sich deutlich in der Büste aus, die, weil sie den Olympier schuldig blieb, um so treuer den Goethe von 1816 darstellt.

73. 74. **Bartholomé: Oberer Teil des Denkmals für die Toten.** Kalkstein von Euville, Höhe und Breite des ganzen Grabmals, wie es die Abbildung im Text S. 37 giebt, 6 zu 6 m. Der auf Taf. 73. 74. abgebildete obere Teil ist 2.50 m hoch und 6 m breit. Die Gestalten überschreiten die Lebensgrösse etwa um ein Fünftel.

Die Tafel ist nach einer dem Künstler verdankten Aufnahme hergestellt, die nach dem Kalksteinrelief noch vor dessen Aufrichtung auf dem Père Lachaise gemacht wurde. Die Mittelgruppe mit dem Todesthor entstand im Modell 1891 und erschien zuerst im Salon des Marsfeldes von 1892. Vergl. die Abbildung im II. Jahrgang des Museums Taf. 136. Das Modell des Ganzen, einschliesslich der unteren Gruppe, war zuerst im Salon von 1895 zu sehen. Es befindet sich gegenwärtig im Museum zu Marseille. Ein über dem Stein genommener Abguss wurde auf der Pariser Weltausstellung von 1900 für die Stadt Dresden durch deren Oberbürgermeister Geheimrat Beutler erworben. Das hoch dankenswerte Entgegenkommen des französischen Staates und der Stadt Paris als der Eigentümer des Grabmals, vor allem aber hilfsbereiteste Gefälligkeit des Künstlers selbst gestatteten, dabei den Abguss auch durch Abformung der unteren Gruppe (Taf. 75) zu vervollständigen. Auf der Dresdener Internationalen Ausstellung von 1901 konnte auf diese Weise das Ganze unter Hinzufügung auch der architektonischen Teile (siehe das Kopfbild des Textes) aufgebaut werden. Vgl. im übrigen S. 37 ff.

75. **Bartholomé: Untere Gruppe des Denkmals für die Toten.** Höhe der Nische 1.90, Breite 2,60. Für die Art der Einfügung in das Ganze vergleiche man das Bild im Text S. 37; für die Einzelheiten die Abbildungen auf S. 39 und 40. — Die Gruppe des liegenden Ehepaares entstand 1889 als der erste Teil des Grabmals, der in der endgiltigen Ausführung völlig in seiner ursprünglichen Form beibehalten wurde. Es folgte sodann im Jahre 1890 die knieende Gestalt darüber, welche die Grabplatte emporhebt. Vgl. im übrigen S. 37 ff.

76. **Bartholomé: Oberteil des gekreuzigten Christus.** Das lebensgrosse Kruzifix, dessen Kopf und Brust die Tafel nach einer dem Künstler selbst verdankten Aufnahme des Gipsmodells giebt, ist in Bronzeguss über dem Grabmal der Gattin des Meisters auf dem Friedhofe von Bouillant (Crépy-en-Valois) aufgerichtet. Darunter eine Bronzegruppe, deren Hauptbestandteil die liegende Halbfigur der Verstorbenen bildet. Das Grabmal wurde in den Jahren 1887—1888 vollendet.

77. **Hans Baldung gen. Grien: Die Beweinung Christi.** Namentlich in der Färbung, die licht, blond und harmonisch erscheint, ist die hier abgebildete Tafel wohl die höchste Leistung, die dem Strassburger Meister gelungen ist. Sie ist 1512 datiert, also aus der Zeit, die er in Freiburg zubrachte, seiner glücklichsten Periode, mit dem Monogramm und daneben dem ausgeschriebenen Namen „Baldung“ signiert. Die Komposition ist merkwürdig. Mit dem vorzüglich in Ober-Italien ausgebildeten Motiv des im Grabe aufgerichteten, von Maria und Johannes betrauerten Christus ist hier die Darstellung der Dreieinigkeit verbunden. Das Gemälde tauchte erst 1894 auf — im Londoner Kunsthandel.

78. **Perugino: Die Anbetung des Kindes.** Von den grossen mehrteiligen Altarwerken, für die Perugino seinerzeit eine Berühmtheit gewesen ist, haben sich nur wenige in ursprünglicher Gestalt erhalten; die meisten sind, einmal ihrer Stelle entrückt, auseinandergerissen worden und ihre einzelnen Teile über die europäischen Galerien verstreut. Gerade dieses, sein frühest datiertes, wenn auch nicht frühest gemaltes, hat sich in der originalen Form erhalten. Es entstand, als Perugino in den Jahren 1491/92 wieder in Rom weilte, um den Palast des Kardinals Giuliano della Rovere (Papst Julius II.) auszumalen; heut gehört es zu den leider fast unzugänglichen Schätzen des Fürsten Torlonia in der Villa Albani. Unter der Halle, die sich gegen die sanften Züge einer Berglandschaft öffnet, knien Maria, Joseph und zwei Engel anbetend im Halbkreis um das Kind; in feierlichem Abstand gesellt sich zu ihrer Andacht von links her neben dem auf das erscheinende Heil weisenden Täufer der Erzengel Michael, drüben tritt dem weltlichen Ritter Georg der h. Joachim (? oder Johannes d. Ev.) zur Seite. Ueber dem Beginn des Erlösungswerks zeigt sich seine erste Ankündigung und Vollendung: im sonnigen Bogengang empfängt Maria demütig die Botschaft des Erzengels; im Halbrund der die Mitte krönenden Lünette ragt das Kreuz, von Magdalena umklammert, zwischen Maria und

Johannes vor dem klaren Horizont der schönsten Landschaft. — Auf allen Teilen liegt die gleiche rührende, fast kindliche Empfindung, glücklich mit einer feinen Herbigkeit gepaart, die in diesem Werk der Reife wie ein letzter Klang des Quattrocento anmutet. Auch hat der Meister, dem damals bereits Perugia, Rom und Florenz grosse Fresken verdankten, hier, wie es scheint, zum letzten Mal Tempera gebraucht; freilich besagt schon die Anordnung der Gestalten, ihr Zusammenklang mit Architektur und Landschaft, dass ihm das Malerische auch ohne die Glut, die er der Oelmalerei bald danach abgewann, ein Hauptziel war.

79. **Ruisdael: Der Strand bei Scheveningen.** Das erst 1893 für die National Gallery erworbene Strandbild gehört zu einer neuerdings besonders hoch geschätzten Bildergruppe in dem an Motiven reichen Lebenswerk des grossen Landschaftspoeten. Eine solche Ansicht mit dem wirkungsvollen Gegensatz zwischen dem Dünenland und der anflutenden See bietet der Kunst Ruisdaels eine glücklichere Aufgabe als das reine Seestück. Der Zug der Wolken ist hier, wie stets in den Schöpfungen des Meisters, mit noch höherer Meisterschaft geschildert als die Bewegung des Wassers. Die schwere und tiefe Stimmung geht von der Luft aus. Eine nicht gewöhnliche Beigabe sind die hübschen mit Interesse dargestellten Figuren. Sie sind so vortrefflich eingegliedert und untergeordnet, dass man meinen sollte, der Meister habe sie selbst gemalt.

80. **Rembrandt: Christus als Gärtner und Magdalena.** Verschiedene Evangelien-Motive frei und dichterisch verknüpfend, hat Rembrandt in dem von 1638 datierten Gemälde eine geheimnisvoll ergreifende Darstellung geschaffen. Magdalena ist niedergekniet vor des Heilands Grabstätte, auf deren Platte zwei Engel sitzen. Erschrocken wendet sie sich um zu Christus, der als Gärtner in weisser Gewandung, mit breitem Strohhut den Spaten in der Hand, hinter ihr erscheint. In der Ferne, und etwas von oben gesehen, die Stadt im Abenddämmer. Das Visionäre ist wundervoll ausgedrückt durch die Beleuchtung, die landschaftliche Stimmung. Die für die Zeit des Bildes breite und leichte Behandlung ist der Auffassung angemessen. Wie so viele Meisterwerke Rembrandts war das Bild einst in Cassel und Malmaison.

81. **Krüger: Prinz August von Preussen.** Der Raum, in den uns der Künstler führt, ist das mit gelber Seidentapete ausgeschlagene Empfangszimmer des prinzlichen Palais in der Wilhelmstrasse. Der Prinz in der Uniform der Garde-Artillerie mit den Generalsabzeichen, den Federhut in der herabhängenden Rechten, steht schlank aufgerichtet da, eine jener „herrlichen Reitergestalten", die im Tiergarten auf den Reitwegen die Bewunderung aller erregten und selbst vor dem Spötter Heine bestanden. Der Festungsplan und die Bücher auf der grünen Tischdecke erinnern an des Prinzen kriegswissenschaftliche Studien, aus denen die Reform der preussischen Artillerie hervorging. Das Bild an der Wand des ganz in weiss und gold gehaltenen Salons deutet auf seine unglückliche Leidenschaft zur schönen Madame Récamier, die er 1806, als er bei Prenzlau in die Hände der Franzosen geriet, während seines Aufenthaltes in Frankreich im Hause der Staël kennen lernte. Religiöse und politische Bedenken stellten sich der leidenschaftlich ersehnten Ehe mit der um zwei Jahr älteren Frau entgegen. Leider ist das Gemälde nicht datiert, doch scheint es, nach dem Alter des Dargestellten zu urteilen (geb. 1779, gest. 1843), in den zwanziger Jahren entstanden zu sein.

82. 83. **Krüger: Die Parade des Gardecorps vor Friedrich Wilhelm III.** Das militärische Schauspiel, das sich auf dem Opernplatz zu Berlin entfaltet, dürfte der Künstler aus einem seitlichen Fenster des Zeughauses beobachtet haben. Dieser klug gewählte Standpunkt bot nicht nur die perspektivisch wirksamste Uebersicht über den Platz, auf dem von den Linden her das Garde-Grenadier-Regiment anrückt, sondern bot auch die natürlichste Veranlassung, den Blick von der durch Uniformierung und Geschlossenheit malerisch bedenklichen Soldatenmasse auf die zwanglos durcheinander bewegte Gruppe der Teilnehmer im Vordergrunde abzulenken. Damit ist das preussisch Militärische und das berlinerisch Lokale zu gleichem Rechte gekommen. 180 Blatt Bildnisstudien bewahrt die Nationalgalerie in Berlin zu diesem Gemälde. Am leichtesten kenntlich sind unter der Fülle der offiziellen Persönlichkeiten der Akademie-Direktor Schadow, der Oberbaurat Schinkel und am äussersten rechten Rande der Künstler selbst mit seiner Gemahlin, die mit zwei anderen Schauspielerinnen den Fond des Wagens teilt. Achmed, der Mohr des Prinzen Karl, und der Groom mit Krügers Hunden vervollständigen die Reihe der populären Figuren. Das Bild erschien 1839 auf der akademischen Ausstellung; „die mehrste Bewunderung", schreibt Schadow, „wurde mit Recht dem grossen Gemälde von Franz Krüger gezollt".

84. **Philips Koninck: Holländische Flachlandschaft.** Das Gemälde der Peel-Sammlung ist eine besonders gute Schöpfung des einseitigen, aber höchst bedeutenden Landschafters. Seine Besonderheit entspringt der Neigung, ein möglichst weites Stück des Heimatlandes mit seinen Darstellungen zu überspannen. Das stattliche Format, eine den Raumverhältnissen angemessene breite und kräftige Behandlung, die streifige Gliederung des weiten Terrains durch viele dem Horizont parallel laufende Linien, das sind Eigenschaften, die fast allen seinen Werken gemeinsam sind. Mit der Kraft der Lokalfarben im Vordergrund und der Helligkeit der beleuchteten Partien nähert sich Koninck manchmal dem Delftschen Vermeer. Bei stark bewölktem Himmel fällt das Sonnenlicht ungleichmässig auf die Ebene; die starken Lichtkontraste unterbrechen die Ruhe des Flachlandes. Dem geographisch entworfenen Landschaftsbilde wird eine erhabene und dramatische Wirkung verliehen.

85. **Antonello da Messina: Der sog. Condottiere.** Seitdem das Bildnis eines unbekannten Mannes aus der Galerie Pourtalès in den Besitz des Louvre übergegangen ist (1865) und hier im Salon carré seine Stelle gefunden hat, darf man von einem Populärsein Antonellos sprechen. Von der Gewalt dieser Erscheinung haben seither Unzählige sich erschreckt gefühlt. Der trotzige Ausdruck, am stärksten vielleicht in dem Munde mit der vorgeschobenen Unterlippe accentuiert, scheint unberufene Neugierde weit fortzuweisen. Wir kennen die Person des Dargestellten nicht; der allgemein angenommene Name des ‚Condottiere' weckt falsche Vorstellungen, denn sicher ist kein Kriegsmann (den schon das Kostüm ausschliesst) hier dargestellt: aber die ungebändigte Gewaltsamkeit des Quattrocento-Menschen ist vielleicht niemals wieder, von Verrochios Colleoni abgesehen, so stark zum Ausdruck gebracht. „Es erregt stets neue Bewunderung, sagt Burckhardt, wenn man inne wird, wie dieser Charakter hervorgeht aus der Relation von Knochenbau und Weichteilen und aus dem Blick der Augen; denn diese berühmten Pupillen sind es, welche den Beschauer so lange weiter verfolgen, wie die keines anderen Menschenbildes im Louvre." — Das Bildnis trägt an der Brüstung ein Cartellino mit dem Namen des Künstlers und der Jahreszahl 1475. Die Tracht ist schwarz, das Haar rötlich.

86. **Benedetto da Majano: Die Geburt Johannis des Täufers.** Die Wochenstube der hl. Elisabeth ist nicht minder vornehm und von Besuchen beehrt als die gleichzeitig entstandenen, ganz ähnlich dargestellten von Ghirlandaio im Chor von S. Maria Novella. Das Zimmer, in dem das breite Bett auf seinem Untergestell den grössten Teil des Raumes beansprucht, ist zierlich getäfelt und zeigt unter den kassettierten Decken den namentlich von Benedetto beliebten Puttenfries. Ein Kunstwerk edelsten Geschmackes ist auch das Becken, in dem das gewärmte Wasser zum Bade des Neugeborenen bereit steht. Und während der noch immer der Sprache beraubte Vater unter der Einflüsterung eines himmlischen Abgesandten den Namen Johannes auf der Schreibtafel einzeichnet, naht sich durch die Thür der Zug der „Nachbarn und Gefreundten" nebst einer Magd, die den reich bepackten, sorgfältig verdeckten desco da pasto auf dem Kopf und die fiaschetti in der Hand der Wöchnerin als Geschenk darbringt. Das Kleine aber sitzt bereits mit dem Anstand eines himmlisch Auserkorenen auf dem Schoss der Gevatterin Maria, wie deren eigener Sohn später dort sitzen und segnen wird. — Das Werk trägt noch immer den Namen des Ghiberti, mit dem es doch nur die malerische Ausbreitung der Scene gemein hat. Die hohe Anmut der Gestalten, die weiche Milde des Ausdruckes und eine Fülle nebensächlicherer technischer Merkmale deuten unfehlbar auf Benedetto. Wir wissen nicht, ob der Künstler den Entwurf verwendet hat; Gegenstand und Masse verbieten in gleicher Weise in dem Thonrelief eine Skizze zu den Kanzelreliefs in S. Croce zu erkennen, wie deren mehrere sich haben nachweisen lassen.

87. **Jan Steen: Die Musikstunde.** Der „Steen", den Robert Peel der Aufnahme in seine köstliche Sammlung würdigte, musste ganz besonders decent, salonfähig und einwandfrei sein. Wahrscheinlich suchte der Sammler lange nach einem geeigneten Stücke. Erst bei schärferem Zusehen wird deutlich, dass Steen die einfache Scene dort ganz anders wie Metsu und Terborch aufgefasst hat, mit mehr psychologischem Interesse und schärferer Individualisierung. Das Mädchen, das mit schulmässiger Steifheit und unterdrücktem Übermut ihr Klavierstück vorträgt, ist ebenso amusant wie der elegante junge Mann, der den aufmerksamen Lehrmeister wohl nur spielt und sich dabei ein wenig langweilt. Die Jahreszahl in der Bezeichnung ist leider undeutlich geworden, sie scheint 1671 zu lauten.

88. **Carpeaux: Büste der Madame D.** Carpeaux's Frauenbüsten sind charakteristische Erzeugnisse ihrer Zeit. Es kam dem Künstler nicht sowohl darauf an, einen tiefen seelischen Ausdruck festzuhalten als die Pariser Salondame in ihrer ganzen strahlenden Schönheit zu schildern. Schon in der Wahl des Kostüms tritt dies hervor. Hals und Nacken sind hüllenlos, um die Schultern und den Busen schmiegt sich ein knisterndes, seidenes Ballkleid oder ein faltiger Shawl; Rosen und Agraffen vollenden den festlichen Eindruck. Der Duft eines kostbaren Parfüms scheint von diesen verführerisch schönen Gestalten auf uns überzuströmen. Aber das Antlitz kommt über diesem mit vollendeter Meisterschaft behandelten Beiwerk nicht zu kurz. Sind diese Frauen nicht sehr tief, so sind sie doch geistreich und liebenswürdig. Auf dem Gesicht der Frau D. wird unser Blick gern und lange verweilen.

89. **Dürer: Ritter, Tod und Teufel.** In den Jahren 1514 schuf Dürer seine drei berühmtesten Kupferstiche, 1513 den „Reiter", den wir hier abbilden, 1514 den „Hieronymus im Gehäus" und die „Melancholie" (Band V, Taf. 5). Man hat diese drei Blätter, die annähernd gleiche Masse haben, im Zusammenhang interpretiert und damit unnötige Schwierigkeiten geschaffen. Eine Folge von Darstellungen der „Temperamente", der freilich das vierte Glied fehlte, wurde vermutet und dem „Reiter" die Rolle des Sanguinikers zugeteilt. Für sich allein betrachtet, enthüllt unser Kupferstich seinen Sinn ziemlich leicht. Dürer dachte an den „Christlichen Ritter", ein aus der Litteratur des 16. Jahrhunderts bekanntes Ideal, an den Ritter, der, die Versuchung des Teufels verachtend und den Tod nicht scheuend, in Gottvertrauen seine Bahn verfolgt. Ob freilich der aus tiefen Quellen stammende Inhalt oder künstlerisch formale Interessen (Studien über die Proportion des Pferdes) als erster Antrieb zu dieser Schöpfung thätig waren, ist schwer auszumachen.

90. **Holbein d. J.: Erasmus von Rotterdam.** Dem Erasmus von Rotterdam ward ein besonderes Glück beschieden, indem die drei grössten niederländischen und deutschen Maler seiner Zeit wetteiferten, seine Erscheinung auf die Nachwelt zu bringen. Die feine Porträtmedaille von 1519, die wahrscheinlich von Quentin Metsys gezeichnet ist, wurde hier abgebildet im Aufsatz über Metsys, V. Band (Text S. 1). Dürer zeichnete 1521 den Erasmus und gab später ein Kupferstichporträt heraus. Holbein hat den Gelehrten mehrmals gemalt und für den Holzschnitt gezeichnet. Der hier nachgebildete berühmte Holzschnitt ist das schönste Denkmal, das dem Erasmus errichtet worden ist. Die heitere Harmonie des Rahmenwerks im Stil der Hochrenaissance entspricht der geistigen Freiheit des Humanisten und seinen die Antike belebenden Studien. Das wohl nicht viel vor 1530 entstandene Blatt war bestimmt zum Titelblatt für Ausgaben von den Erasmus-Schriften. Der oft abgedruckte Holzstock existiert noch im Museum zu Basel. Die lateinische Inschrift der ersten Ausgabe sagt etwas nüchtern: „Dem, der die leibliche Erscheinung des Erasmus nicht gesehen hat, wird sie dieses nach dem Leben gezeichnete Bild geben". Die vierzeilige lateinische Inschrift der späteren Ausgabe preist Holbein den Zeichner in ebenso hohen Tönen wie den Dargestellten.

91. **Vittore Pisano: Die Heiligen Antonius und Georg.** Das leider sehr restaurierte, 1867 aus der Sammlung Costabili-Ferrara als Geschenk der Lady Eastlake in die National-Gallery gelangte Bild behandelt das alte Thema vom Gegensatz der vita activa und contemplativa. Mitten in das Siegesglück des heiligen Gottesstreiters, zu dessen Füssen das Untier verendet, während die beiden Rosse noch erregt vom Kampf mit wildem Zittern in die Luft schnopern, schellt das Glöcklein des greisen Walderemiten, dessen Friedensreich Blut und Mord nicht stören sollen. Wie ein Warner tritt er an den jungen Ritter heran, als wolle er ihn höhere Weisheit lehren. Betroffen hält der Held inne und lauscht ergriffen dem Spruch des alten Gurnemanz. Die Feierstunde dieser ernsten Zwiesprache wird von der Himmelskönigin gesegnet, die wie ein schönes Abendrot in ihrer Gloria, das Kind eng an sich pressend, über dem Pinienhain schwebt. — Georg trägt die Züge Lionellos von Este. Ueber die Beziehung dieses Bildes zu einem grösseren, das verloren ist, vgl. S. 23.

92. **Jacopo Bellini: Madonna mit dem Stifter Lionello d'Este.** Das Bild wurde 1873 für 16000 Franks auf der vente Lamoignon erworben als Gentile da Fabriano und führt auch heute noch diesen Namen, obwohl die meisten Kenner, zuletzt auch Venturi in seiner Vasari-Ausgabe dies Bild längst dem umbrischen Meister abgesprochen haben. Im Text (S. 23) wurde ausgeführt, dass wir in diesem Bild vielleicht die Konkurrenzleistung Jacopo Bellinis gegenüber dem Porträt Lionellos von Vittore Pisano (Tafel 41) zu sehen haben. Sicher ist der Vorgestellte Lionello und nicht, wie der Louvre-Katalog will, Pandulfo Malatesta da Rimini. Die kleinen hellbeschienenen Bergkuppen des Hintergrundes scheinen eine Erinnerung an die colli Euganei bei Padua zu enthalten. Das ausserordentlich sorgfältig durchgeführte, in den Stoffen und Bordüren venetianischen Luxus verratende Bild ist 1441 gemalt, zu der Zeit, in der Jacopo von Venedig nach Padua übersiedelt.

93. **Apollo.** Die Statue ist eine nicht sehr feine aber in den wesentlichen Hauptzügen anscheinend treue Nachbildung eines Werkes, in dem ein hervorragender Meister etwa um die Mitte des V. Jahrhunderts vor Chr. der zu dieser Zeit geltenden Vorstellung des Apolloideals in kraftvoller und von einer hohen Auffassung getragenen Gestaltung feierlichen Ausdruck gegeben hatte. Der Gott hielt in der gesenkten Rechten den Bogen, in der linken Hand, die wahrscheinlich bis etwa zur Schulterhöhe gehoben war, vermutlich einen Lorbeerzweig, die Attribute, die ihm als Alexikakos, als Uebelabwehrer, eigentümlich waren. Das Haar, von einer Binde zusammengehalten, fällt tief über die Stirn und in langen Locken auf die Schultern herab, es umrahmt wie ein reicher Schmuck das Antlitz, dessen Formen gross und ruhig gebildet sind, wie ebenso die Glieder des wohlgebauten Körpers. Die ganze Gestalt in ihrer straffen, festen Haltung und ihrer gesunden Stärke ist sehr verschieden von dem lichtvollen Idealbilde des Belvederischen Apollo (Bd. III, Taf. 22), in dem eine jüngere Kunst den Gott in überirdischer Schönheit gestaltete. Die Statue ist, in viele Stücke zerbrochen, im Tiber aufgefunden. Der rechte Unterschenkel und die Hälfte des linken Unterschenkels mit dem unteren Teile des Stammes, den der Kopist als Stütze hinzufügte, während er im Original fehlte, sind ergänzt.

94. 95. **Walker: Die Landstreicher. Die Zufluchtsstätte.** Ohne dramatische Handlung oder anekdotische Erzählung haben Walkers Bilder aus dem Bauernleben die Macht, den Zuschauer zu rühren; er empfand, dass das Ernste und Schöne im Leben des Feldarbeiters die Feldarbeit selbst ist, und wagte es, in vielen seiner Gemälde, wie sonst nur Millet und Mason es damals wagten, den Bauern bei der Arbeit im Freien zu malen. Walker hat aber nichts von der Bitterkeit, die den Franzosen häufig veranlasste, der Mühsal und Armut des Landlebens trübe Naturerscheinungen beizugesellen. Seine Tendenz vielmehr ist es, durch die enge Pforte des Menschenlebens hinaus einen Blick in das Unvergängliche des Weltenlebens werfen zu lassen. — In seinen „Landstreichern" („Vagrants") liegt ein ungewöhnlich melancholischer Zug; diese Wanderer hielt kein fester Herd, keine eigene Scholle, nur stolze und mutige Herzen waren ihr Erbteil. Sichtbarer noch ist in der „Zufluchtsstätte" („Harbour of Refuge") der Gegensatz des Vergänglichen und Ewigen: in die Frühlingslandschaft setzt er den Herbst des Lebens, dem hilflosen Alter stellt er die träumende Jugend zur Seite; und dem Tod, dem beide entgegen wandeln, verleiht er, in der Gestalt des mähenden Jünglings, fast klassische Schönheit. Das erstere Werk entstand als Federzeichnung im Jahre 1866, als Oelbild 1868. Die Anregung zum letzteren erhielt Walker in der Dorfkirche von Whitley im Frühjahr 1870; erst 1872 gelang es ihm, mit dem Armenhaus von Bray als Hintergrund das Bild in seine endgiltige Gestalt zu bringen.

96. **Houdon: Louise Brongniart.** Die Erwerbung der Büste im Jahre 1898, die seitdem in einer ebenso liebreizenden Knabenbüste ein Gegenstück gefunden hat, bildete für alle die eine freudige Ueberraschung, die aus der langen Reihe der Bildnisse des grossen Bildhauers bisher nur die Männerköpfe Diderots, Rousseaus, Franklins, Buffons, Voltaires, Washingtons im Louvre gekannt hatten. Unser Werk fällt in des Künstlers allerbeste Zeit, in das Jahr 1777. Aus demselben Jahre stammt der „Morpheus", sein „morceau de réception" als Mitglied der Akademie, und im folgenden ging er bereits an sein gewaltiges Werk, den sitzenden Voltaire (Bd. IV, Taf. 8), der, anfänglich für die Akademie bestimmt, später im Foyer der Comédie Française seine Aufstellung gefunden hat. Dass derselbe Mann um dieselbe Zeit so verschiedene Werke schaffen konnte, erscheint kaum glaublich. Houdon vermochte es, weil er frei von Manier war, weil er sich in jedes neue Gesicht mit voller Unbefangenheit zu versenken wusste. Seine unbegrenzte Liebe zur Natur und dem menschlichen Antlitz als ihrer höchsten Schöpfung ist das Band, welches das unbarmherzig naturalistische Greisengesicht Voltaires und das in lieblicher Unschuld erstrahlende Kinderköpfchen der Louise Brongniart verbindet.

97. **Philippe de Champaigne: Der Kardinal Richelieu.** Richelieu liess sein Palais, das spätere Palais Royal, mit einer längst verschwundenen Galerie berühmter Männer der Vergangenheit durch Champaigne und Simon Vouet schmücken. Vouet nahm die Sache leicht und liess seine Phantasie walten, Champaigne versenkte sich in ernste historische Studien. — Diese Ueberlieferung von des Künstlers Arbeitsweise ist charakteristisch für seine ernste und tiefgehende, allerdings auch etwas pedantische, in Form und Farbe etwas trockene Art. Wo Champaigne nach dem Leben malte, sind seine Bilder Dokumente ersten Ranges. In dem aus dem Palais de Toulouse stammenden Bildnis seines grossen Gönners, eines der beherrschenden Gemälde im Salon Carré, giebt er uns ganz und gar die historische Persönlichkeit wieder, die selbstbewusste Würde des Mannes von tiefstem geistigem Gehalt, der aber auch grössten Wert auf das Aeusserlich-feierliche legte.

98. **Cuijp: Kühe am Flussufer.** In der langen Reihe von kostbaren Gemälden, die die Londoner National Gallery von Cuijp besitzt, ist das abgebildete Stück, das zur Peel-Sammlung gehört, eines der weniger auffallenden und minder berühmten. Schon die bescheidenen Masse lassen diese Landschaft neben Schöpfungen wie dem zwei Meter breiten „Evening" nicht stark hervortreten. Alle Reize und die ganze Kraft des einseitigen, in seiner Einseitigkeit aber unvergleichlichen Meisters enthält unser Bild trotzdem. Die Komposition ist überaus einfach, dabei höchst charakteristisch für Cuijp. Die Rückenlinien der Kühe bilden eine Gerade, die dem Horizont parallel läuft. Die schweren Leiber der Tiere stehen wundervoll in der Luft und mit starkem Effekt vor dem strahlenden Himmel, der in weiter Ausdehnung gezeigt ist. Der Ton ist vergleichsweise kühl und olivfarbig, die Malweise kräftig und ein wenig rauh.

99. **Rembrandt: Bildnis eines Mädchens.** Ein eigentliches Bildnis ist das von 1648 datierte Gemälde gewiss nicht, aber ein Genrebild. — In leichter hemdartiger Bekleidung lehnt sich das etwa zwölfjährige Mädchen aus dem Fenster heraus.

Vielleicht waren es verwandtschaftliche oder nachbarliche Beziehungen, die dem Meister in dem hübschen und gesunden Kinde ein vollkommenes Modell brachten. Rembrandt wählte das Motiv der besonderen Lichtumstände wegen. Auch seine Schüler, wie Maes und Dou, liessen gern die Figur aus der Nacht der Fensteröffnung hell hervortreten. Die Unschuld und Naivetät des Kindes hat Rembrandt nicht oft ebenso reizvoll in der Bewegung und im Blick zum Ausdruck gebracht.

100. **Riemenschneider: Die Begegnung der Maria mit Elisabeth.** Der Marienaltar zu Creglingen, dessen rechtem Innenflügel das abgebildete Relief angehört, ist die beste Leistung der Würzburger Schnitzerschule. Die feine Durcharbeitung der Einzelheiten und die falsche Angabe, der Altar sei mit 1487 bezeichnet, führte zu der irrigen Behauptung, dass das Schnitzwerk Riemenschneider garnicht angehöre, weil er damals noch zu jung gewesen sei. Man nahm deshalb als Schnitzer den anonymen Meister des Creglinger Altars an, der, in der Kunst der grössere, vielleicht Tilmanns Lehrer gewesen sei. Heute haben kritische Untersuchungen den Altar, der vermutlich der Pfarrkirche St. Jacob zu Rothenburg gestiftet war und vor den Bilderstürmern in die entlegene Wallfahrtskirche gerettet wurde, Riemenschneider wieder gesichert und ihn erst zwischen 1495 und 1499 angesetzt, kurz vor der Vollendung des heiligen Blutaltars in Rothenburg. — Die Begegnung der Maria mit Elisabeth spielt sich vor einem gotischen Stadtthore ab, und als Hintergrund ist inmitten einer Felsenlandschaft eine mittelalterliche Burg gewählt. Beide Gestalten stehen ruhig einander gegenüber, ganz von dem bevorstehenden Ereignis erfüllt. Mit weiten Mänteln, deren Säume mit Edelsteinen besetzt sind, sind sie bekleidet. Bei Maria ist der Schleier auf die Schulter gesunken und ein Zipfel flattert in dem Winde; Elisabeth, die ältere, ist als Matrone durch Kinntuch und Dominicale gekennzeichnet. In etwas gezwungener Haltung hat Maria der vor ihr Stehenden ihren Arm entgegengestreckt, dessen Hand jene mit der Rechten hält und mit der Linken sanft berührt. Auch die Stellung der Elisabeth mag etwas steif erscheinen; allein die ernste Ruhe in beiden Gestalten, sowie ihre tief beseelten Gesichter lassen die hohe Künstlerschaft des feinfühligen Meisters erkennen.

101. **Jan Steen: Die Gesellschaft auf der Terrasse.** In hundert Werken hat Jan Steen das Leben gepriesen und die Freiheit der Lustbringer verherrlicht. Unerschöpflich in der Erfindung und Gestaltung hat er sein Thema manchmal ins Rohe, aber nie ins Banale gezogen. Seine Ausdrucksskala ist ausserordentlich lang und vielgliedrig, sie reicht von der bacchantisch losgebundenen, fast animalischen Lust bis zum gesellschaftlich gemessenen und selbst vergeistigten Geniessen. Die idyllische und zarte Darstellung in dem, aus der Sammlung Hope erworbenen Bilde erinnert über den Unterschied der Zeiten und der Länder hinweg an — Watteau.

102. **Blake: Illustrationen zu Miltons Ode auf die Geburt Christi.** Jedes Streben nach einer neuen Welt überirdischer Gedanken und Gefühle erfordert die ganze Grösse der Entsagung menschlichen Beifalls; denn neu sein heisst fremd sein, und fremd sein ist missfallen. In einer Zeit, wo es für einen Künstler galt, als gefälliger Weltling zu erscheinen, war Blake ein Mystiker, zurückhaltend in seiner Lebensweise, in seiner Technik schroff: ein Wahnsinniger wurde er gescholten. Seine eigene Erkenntnis widerlegt am besten diese unberechtigte Beschuldigung; so sind seine Worte: „Man wird mich fragen, wenn die Sonne aufgeht, siehst Du nicht eine runde Feuerscheibe, etwa einem Goldstück ähnlich? — Nein und dreimal nein! Ich schaue eine zahllose Schar des himmlischen Heeres und ihr Ruf erschallt: Heilig, heilig, heilig ist der allmächtige Herrgott! Ich befrage mein körperliches Auge so wenig, wie ich mich bei einem Fenster nach der Aussicht erkundigen würde . . .". In der That sah er nur mit dem geistigen Auge, die Aussenwelt diente ihm bloss als Mittel zum Ziel, die Gesichte seiner Phantasie in mythischen Versen und Bildern, Radierungen oder bemalten Drucken wiederzugeben. — Die Illustrationen zu dem Miltonschen Lied, sechs zart gefärbte Federzeichnungen mit dem Datum 1809, tragen den Stempel seiner starken Persönlichkeit. Mit den hingesunkenen Hirten glaubt er Sphärenmusik und himmlischen Chören zu lauschen. Die zweite Vision bezieht sich auf den Untergang des Götzendienstes: dem flammenden Bildnis entflieht der Geist des Moloch, machtlos sind die Opfer und Cymbel der Priester, denn

„Er fühlt aus Judas Land,
Ihm droh'n des Kindes Hand;
Die Strahlen Bethlehems sein düster' Auge blenden".

103. **Bildnis eines Fürsten.** Der Kopf wurde 1890 in Rom erworben, wo man über seine Einordnung in die Kunstentwickelung zu keiner Entscheidung kommen konnte. Auch als die schöne und gut erhaltene, nur an der Nase, dem linken Ohr und dem Hinterkopf ergänzte Büste in Berlin anlangte, schwankte das Urteil und die Annahme, dass der Kopf antik, etwa spätrömisch sei, wurde mehrfach ausgesprochen. Heute gilt der Kopf ziemlich allgemein als eine Arbeit des XIII. Jahrhunderts, wenn auch der so naheliegende Vergleich mit den Büsten Kaiser Friedrich II. in Capua und der verstümmelten aus Castel del Monte, heute im Museum von Bari, keine absolute Verwandtschaft ergiebt; noch viel weniger dürfen die Büsten der Sigilgaita in Ravello und Berlin wegen der so verschiedenen Behandlung des Marmors und der anderweitigen Führung des Bohrers herangezogen werden. Die römische Fundstelle macht es unwahrscheinlich, dass man in dem Dargestellten den bedeutendsten Fürsten jener Zeit, Friedrich II. sehen dürfe. Die Büste scheint in Rom selbst gearbeitet zu sein; der schräge Abschnitt des Halses lässt vermuten, dass sie an dieser Stelle später abgetrennt ist — ob sie ursprünglich zu einer Kolossalfigur gehörte, bleibt zweifelhaft.

104. **Domenico di Paris: Maria mit dem Kind.** Das 1885 in Rom als Geschenk des Herrn Hainauer erworbene Stück ist ein Unikum. Denn von der ferrareser Skulptur des Quattrocento, die für uns auf den vier Augen des Niccolo Baroncelli und Domenico di Paris steht, ist ausser den Bronzestatuen im Dom von Ferrara und der Stuckdekoration des Palazzo Schifanoia wenig genug übrig geblieben. Auch unsere Madonna wurde zunächst für florentinisch gehalten, bis der an Donatellos Paduaner Hütte erinnernde schwermütig grosse Ausdruck der Madonna und die spezifisch ferraresische Gewandbehandlung zu der Annahme eines Schülers der Paduaner Werkstatt führte. Ein Vergleich mit den Putten des Palazzo Schifanoia und den Bildern Cosimo Turas, dessen Hauptbild in der Berliner Galerie fast das gleiche Motiv enthält, gab dann die letzte Gewissheit. Das Motiv des quer vor der knieenden Mutter liegenden nackten Knaben stammt aus Venedig, wo Giovanni Bellini es gern verwendet; auch die Behandlung der feinen schlanken Hände geht auf Venedig zurück.

105. **Jacopo Bellini: Die Madonna mit dem Kinde.** Die Madonna trägt einen grünlich-blauen, mit goldenen Punkten übersäten Mantel, der mit violettem, gelblich belichtetem Stoffe gefüttert ist, das Kind ein dunkelrotes Röckchen, auf dem Lichter und Ornamente mit Goldfarbe aufgesetzt sind. Das Kissen, auf dem es sitzt, ist mit rotem Goldbrokat mit schwarzen Blumen bedeckt und auch das Buch ist rot gebunden. Die ganze Intonation, auch die der Gesichter, geht auf einen warmen, rötlich-braunen Gesamtton hin. Es ist dies ausser einem minder gut erhaltenen Bilde gleichen Gegenstandes in der Academia Tadini in Lovere das einzige Gemälde, das uns von der Farbengebung des alten Bellini noch eine, und zwar sehr günstige Vorstellung geben kann. Auf dem alten, zum Bilde gehörigen Rahmen steht die Bezeichnung: Opus Jacobi Bellini Veneti. Den ruhigen und doch so ausdrucksvollen und eigenartigen Typus der Madonna können wir in vielen Bildern venetischer Künstler wiedererkennen und auch hierin den grossen Einfluss, den Jacopo der Ueberlieferung gemäss als Lehrer auf die jüngere Generation ausgeübt hat, bestätigt sehen.

106. **Antonio Vivarini und Giovanni de Allemagna: Tryptychon.** Das Gemälde ist für die Scuola della Carità, deren Räume jetzt die Gemäldesammlung der Akademie beherbergen, ausgeführt worden, also an Ort und Stelle geblieben. Die drei Teile waren ursprünglich durch einen reich geschnitzten Rahmen verbunden, die Flügel vom Mittelbilde also durch die Pilaster des Rahmens getrennt. Erst in dieser prunkvollen Umrahmung würde das Werk den vom Meister beabsichtigten Eindruck machen; denn Rahmen und Bild standen, wie uns zahlreiche erhaltene Beispiele lehren, jedenfalls auch hier in einem vollberechneten, künstlerischen Zusammenhange. Die Erhaltung ist trotz mancher Unbilden, die es erlitten hat, noch so günstig, dass es eine gute Vorstellung von der reichen farbigen Wirkung, die der Künstler beabsichtigt hat, geben kann.

107. **Bartolomeo Vivarini: Die Madonna als Schützerin.** Das Gemälde ist der Inschrift zufolge im Jahre 1472, also ungefähr in der Mitte seiner Laufbahn, vom Künstler ausgeführt worden. Es nimmt durch die Vorzüglichkeit der Ausführung und den Reiz der tiefen, warmen Farben einen hervorragenden Platz unter Bartolomeos Werken ein. Die schwierige Aufgabe, die Schar der Anbetenden, die naturgemäss kleiner gebildet werden mussten, mit der im Verhältnis zu ihnen riesengrossen Madonna künstlerisch in Einklang zu setzen, hat der Meister, wenn auch nicht in vollendeter, so doch in recht geschickter Weise überwunden, indem er einerseits durch die aktuelle Bewegung der Madonna, die den Mantel über die Knieenden breitet, eine lebendige und den Inhalt der Darstellung verdeutlichende Verbindung herstellte und indem er den Adoranten durch die Hervorhebung ihrer Erscheinungen als Persönlichkeiten eine grössere Bedeutung gab. Die Flügelbilder stellen die Begegnung Joachims mit Anna und die Geburt Mariae dar.

108. 109. **Gerard Terborch: Der Friedensschluss zu Münster.** Das unter dem Titel „Der Friedensschluss zu Münster" berühmte Bild ist kein „historisches Gemälde" im modernen (nicht mehr modernen) Sinne, sondern eher eine Porträtgruppe. Freilich verlieh Terborchs vornehmer Stil der Darstellung die Würde und Feierlichkeit, die dem grossen Augenblick angemessen sind. Vielen Völkern brachten die Verhandlungen in Münster den ersehnten Frieden, den Holländern brachten sie die ruhmreiche Bestätigung blutig erstrittener Freiheit. Nur zwischen den holländischen und spanischen Bevollmächtigten werden die Friedensbedingungen hier be-

schworen. Die sechs Herren, die mit erhobenen Fingern den Eid leisten, sind die Vertreter der holländischen Staaten. Der Herr, der seine Rechte auf die heilige Schrift legt, indem er mit der Linken das Papier hält, ist der ausserordentliche Gesandte des spanischen Königs, der Graf von Penaranda. — Das Gemälde hat die vornehmste Herkunft. Terborch gab dieses sein Hauptwerk bei Lebzeiten nicht aus den Händen. Noch 1721 war es im Besitze eines Mitgliedes seiner Familie in Deventer, dann kam es in die Sammlungen von Leyden, Talleyrand, Duc de Berri, Demidoff, endlich in den Besitz des Marquis of Hertford. Sir Richard Wallace schenkte das Gemälde 1871 der Londoner National Gallery, damit ein Beispiel seiner Gattin gebend, die kürzlich die gesamten herrlichen Wallace-Sammlungen der englischen Nation hinterliess.

110. **Platte vom Fries des Apollotempels von Phigalia.** Der Apollotempel bei Bassä, in der Landschaft von Phigalia in Arkadien, hoch im Gebirge an einsamer Stelle gelegen, ist von dem Baumeister des Parthenon, Iktinos, erbaut. Er war mit Bildwerk geschmückt, aussen mit Metopenreliefs, im Innern über dem Architrav der Cella mit einem Fries, in dem die Kämpfe der Amazonen mit den Griechen und der Giganten mit den Lapithen geschildert waren, in wild bewegten Szenen voller Lebendigkeit und Leidenschaft, etwas derb, aber äusserst wirkungsvoll ausgeführt. Die auf Taf. 110 abgebildete Platte des Frieses zeigt rechts die Ueberwältigung eines Lapithen durch einen Kentauren, links eine Lapithenfrau, die mit ihrem Kinde auf der Flucht von einem Kentauren ergriffen ist. Die Friesreliefs sind vollständig erhalten, sie sind 1812 aufgefunden und mit den geringen Resten der Metopen nach London überführt worden; von dem Tempel selbst stehen die Säulen des Peristyls bis auf wenige fehlende noch aufrecht, während der Innenbau zu Trümmern zusammengesunken ist.

111. **Ford Madox Brown: Arbeit.** Mystische Verse hat uns Rossetti gedichtet, seinen Teppichen gleich, webte uns Morris farbige Epen. Madox Brown hat weder gesungen noch geschrieben, aber seine Kunst ist eine nicht weniger litterarische. Als Beispiel dessen diene uns seine Apotheose der Arbeit. „Bedenke, dass, sobald ein Mann sich an die Arbeit macht, und sei sie auch die gemeinste, seine ganze Seele zu einer wirklichen Harmonie gestimmt wird", so spricht Carlyle in seinem „Past and Present"; in glühende Farbe und kraftvolle Form übersetzt der Maler die Zeilen. — Rechts in der Ecke, dem anderen geistigen Arbeiter, dem Prediger Maurice, zur Seite steht der Schriftsteller Carlyle; vor ihnen, in der Mittagsglut wird das Tagewerk vollbracht. „Denn die Nacht wird kommen, da kein Mann kann arbeiten". Die Mittelgruppe bilden die Strassenarbeiter, der wahre Typus des Britten: „Sie sind ein stummes Volk, aber wo es sich um etwas Ausführbares handelt, und mag es führen bis in das Innerste der Erde, da werdet Ihr sie bei der Arbeit finden". — Eine bunte Menge zieht vorüber: zwei elegante Damen, die eine verteilt Traktate, die andere erfreut allein durch ihre Schönheit und Feinheit; hinter ihnen der Zuckerbäcker mit seinem Kuchenbrett, als Symbol ihres Ueberflusses; vor ihnen her schreitet ein zerlumpter Unkrautsammler, fast mit der Physiognomie des Verbrechers. Verwaist sind die Kinder im Vordergrund — ohne die Sorge der früh gealterten Schwester wären auch sie sicher in Lumpen gekleidet. Zu Pferde naht ein reicher Gentleman, „ein Oberst vermutlich", sagt Brown, „mit seinen 15000 Pfund im Jahr und einer Meute von Hunden und sicher Mitglied des Parlaments . . . könnte er nur dazu kommen, die Worte jener beiden Weisen in der Ecke rechts zu vernehmen, ich bin überzeugt, sie würden auf fruchtbaren Boden fallen, aber der Weg ist versperrt und die Tochter ratet, umzukehren und einen anderen einzuschlagen". Und so zieht die bunte Schar weiter — jede Gestalt in ihrer Art eine Strophe des Hohenliedes der Arbeit. Elf Jahre hindurch, vom Frühjahr 1852 bis zum Sommer 1863, malte Madox Brown an diesem Bilde, für das ihm ursprünglich £ 420 ausgesetzt wurden; aber Carlyle sagt: „Gesegnet sei derjenige, der seine Arbeit gefunden, um keinen weiteren Segen soll er bitten!"

112. **Riemenschneider: Die Evangelisten Marcus und Johannes.** Die vier sitzenden Evangelisten, von denen die Tafel Marcus und Johannes zeigt, gehören zu den besten Erzeugnissen aus Riemenschneiders reifster Zeit. Ihre Verwandtschaft mit den knieenden Aposteln im Schreine des Creglinger Altars lassen ihre Entstehungszeit zwischen 1495 bis 1500 vermuten. Marcus, durch sein Attribut, den Löwen, gekennzeichnet, sitzt in einem Lehnstuhl und liest in dem Buche, das er mit beiden Händen hochhält. Johannes sitzt nach links gewendet an einem Lesepult, mit der Linken das darauf liegende aufgeschlagene Buch berührend. Die Bewegung der Finger der etwas erhobenen Rechten erscheint als Begleitgeste seiner Gedanken gedacht. Beide Gestalten sind in weite Gewänder mit scharfkantigen Brüchen gehüllt, und die realistisch durchgearbeiteten Details, die Adern an Händen und Füssen, die Runzeln im Gesicht, das Lockenhaar machen es wahrscheinlich, dass sie auch ursprünglich unbemalt waren.

113. **Melozzo da Forli: Die Musik.** Das Gemälde ordnete sich ehemals einem Cyclus von sieben Darstellungen ein, die, nach mittelalterlichem Brauch, die Pflege der Wissenschaften, das Trivium und das Quadrivium, verherrlichten. Diese Folge der prunkvoll thronenden allegorischen Frauengestalten schmückte ein zur Bibliothek des herzoglichen Schlosses in Urbino gehöriges Gemach. Die Bilder, von denen nur vier, je zwei in London und in Berlin, bekannt sind, zeigen, wie Melozzo den traditionellen Vorwurf im Sinne der modischen Renaissance umzugestalten bemüht war. Er formte für diesen Zweck nicht nur die Architektur zeitgemäss um, sondern kleidete auch die thronenden Frauen in die prachtvollen Damastgewänder der Zeit und gab den vor ihnen huldigenden herkömmlichen Respräsentanten die porträtgetreuen Züge ihrer jeweiligen Vertreter am herzoglichen Hofe. So nimmt auf unserer, der Musik gewidmeten Allegorie die Stelle des mittelalterlichen, langbärtigen Boethius die jugendliche Cavaliergestalt des Constanzo Sforza von Pesaro ein. Die Ausführung der zwischen 1474 und 1476 zu datierenden Malereien verrät ausser einer, für die gewohnte Grosszügigkeit italienischer Manier auffallenden Detailarbeit so sehr das Vorbild des ebenfalls im herzoglichen Dienste thätigen niederländischen Meisters Justus von Gent, dass neuerdings sich die Stimmen zu Gunsten des nordischen Ursprungs jener Tafeln vermehrt haben.

114 **Dirk Bouts: Die Grablegung Christi.** Das in London noch immer irrtümlich dem Roger van der Weijden zugeschriebene Gemälde rührt von Dirk Bouts her, wie alle Eigenschaften der Zeichnung und die melancholische Milde und Würde der Auffassung lehren. Die Färbung freilich ist auffallend. Das hängt mit der besonderen Technik zusammen. Das Bild ist auf Leinwand gemalt. Die niederländischen Meister malten auf Leinwand mit anderen Mitteln zu anderer Wirkung als auf Holz. Mit stumpfer Wasser- oder Leimfarbe auf dem Stoff wurde nicht die tiefe Leuchtkraft erzielt wie mit den Oellasuren auf Holzgrund. Der Vortrag auf dem Gewebe war leichter und flüchtiger. Die allermeisten so ausgeführten Malereien sind zu Grunde gegangen, die wenigen erhaltenen durch ungeeignete Behandlung mit Firniss verdunkelt und verdorben. Das Londoner Bild ist als eines der ganz wenigen gut erhaltenen Meisterwerke in dieser Technik von grosser Bedeutung.

115. **Cuijp: Die Ansicht von Dordrecht.** Das hier abgebildete Gemälde, das aus der Galerie Brondgeest stammend, zur Sammlung van der Hoop gehört, ist die genaue Wiederholung eines der schönsten und berühmtesten Werke des Albert Cuijp, der grossen Ansicht von Dordrecht im Besitze des Capt. Holford im Dorchester House zu London. Nur die Hälfte des sehr breiten Londoner Bildes, die linke Seite, ist in dem Amsterdamer Stück wiederholt. Neuerdings hat sich unter den holländischen Kunstforschern ein Streit erhoben, ob das Amsterdamer Bild Anspruch auf Originalität machen könnte, ob der Meister mit eigener Hand die Replik ausgeführt hätte. Da es, soviel wir wissen, im Allgemeinen nicht in der Art des grossen Meisters lag, sich selbst zu wiederholen, haben diejenigen, die das Gemälde für eine alte gute Kopie halten, von vornherein die günstigere Position. Wie dem auch sei, die Abbildung wird um so willkommener sein, als von dem Londoner Exemplar keine Reproduktionen existieren.

116. **Van Dyck: Cornelius van der Geest.** Das Bildnis von Anton van Dyck aus der Angerstein-Sammlung, die der Grundstock der Londoner National Gallery 1824 wurde, ist ziemlich auffällig unter den Werken des Meisters mit seiner genauen und sorgfältigen Modellierung und dem festen Malvortrag. Offenbar ist es ein Werk seiner Jugend, entstanden unter starken von Rubens ausgehenden Anregungen. In charakteristischem Irrtum hat man die Malerei, wenigstens des Kopfes, früher dem Rubens zugeschrieben. Vermutlich kurz vor der Abreise van Dycks nach Italien gemalt, stellt das Portrait den Cornelius van der Geest dar — das lehrt ein Kupferstich von Pontius — nicht, wie man früher meinte, Caspar Gevaerts. Van der Geest wird als Freund des Rubens genannt.

117. **Koedijck: Blick in ein holländisches Zimmer.** Der wenig bekannte Meister des hier abgebildeten aus der Sammlung Wilson 1881 für die Brüsseler Galerie erworbenen Gemäldes, scheint mehr Kaufmann als Künstler gewesen zu sein. Seit 1642 in Amsterdam ansässig, hat er nur eine kleine Zahl von Bildern ausgeführt. In der Kaiserlichen Sammlung zu St. Petersburg wird ein Genrebild mit dem Datum 1650 und der Signatur Koedijck bewahrt. Man möchte glauben, dass unser Meister sich den Pieter de Hoogh zum Vorbild genommen hätte. Die Daten sprechen allerdings eher gegen als für solche Annahme. Vielleicht gab es ausser dem Isack Koedijck noch einen anderen Maler dieses Familiennamens, und die mitgeteilten Daten gelten garnicht für den Meister unseres Bildes. In Kraft und Farbigkeit kann der Maler sich mit Pieter de Hoogh nicht messen, erreicht aber in dem Brüsseler Bild eine feine und trauliche Stimmung. Uebrigens ist die Darstellung des Zimmers mit dem eingebauten Bett, dem hohen Kamine und anderen Einzelheiten sittengeschichtlich nicht uninteressant.

118. **Vittore Pisano: Drei Medaillen auf Domenico Malatesta, Lionello d'Este und Cecilia Gonzaga.** 1. Avers. Inschrift: „Malatesta Novellus Cesenae Dominus" und „Dux

equitum praestans“ am Rande. — Revers. Ein Gepanzerter kniet vor dem in hügeliger Landschaft hochaufragenden Kruzifix, das er leidenschaftlich umklammert, des Heilandes Füsse küssend. Das Ross des Ritters steht links angebunden in die Tiefe hinein. Inschrift: „Opus Pisani pictoris“. Schon Orcagna liebte es, bei plastischen Arbeiten als pictor zu signieren. — Der Dargestellte ist Domenico Malatesta, ein jüngerer Bruder Sigismondos, natürlicher Sohn Pandolfo's, 1418—1465. Er erhält früh schon Cesena zu eigen und wird 1433 zum Ritter geschlagen. Dem Alter des Dargestellten nach müsste man auf die Jahre um 1440 als Entstehungszeit schliessen.

2. Avers. Inschrift: „Leonellus Marchio Estensis D. Ferrarie regii et Mutine“. — Revers. Inschrift: „Opus Pisani Pictoris MCCCCXLIIII“. Ueber die Darstellung siehe Seite 63.

3. Avers. Inschrift: „Cicilia Virgo filia Johannis Francisci Primi marchionis Mantue“. — Revers. Auf dem Pfeiler: „Opus Pisani Pictoris MCCCCXLVII“. Ueber die Darstellung vgl. S. 63. Die Dargestellte, 1425 geboren, hier also 22 jährig, war eine Schülerin des berühmten Vittorino da Feltre; sie trat blutjung, um nicht eine verhasste Ehe eingehen zu müssen, ins Kloster.

119. **Matteo de' Pasti: Medaille auf Isotta da Rimini.** Avers. Inschrift: „Isote Ariminensi forma et virtute Italie decori“. — Revers. Der Elefant, das Wappentier der Malatesta. Inschrift: „Opus Mathei de Pastis V(eronensis) MCCCCXLVI“.

Sperandio Mantovano: Medaille auf den Erzbischof von Ferrara Bartolomeo della Rovere. Avers. Inschrift: C(ardinalis) R$^{D\ mus}$ (reverendissimus) Bartholomeus de Ruver. eps (episcopus) ferrarien (sis) Sixti PP (papae pontificis) IIII nepos“. — Revers. Das Wappenschild der Rovere mit der Steineiche; darüber Mitra mit Infula. Inschrift: „Opus Sperandei“, die vertieft eingepunzte Zahl. „Anno MCCCCLXXIIII.

Giov. Francesco Enzolla: Rückseiten von zwei Medaillen auf Constantius Sforza. Charakteristisch für Enzola sind die malerischen Landschaften seiner Reverse. Wir bilden zwei Kehrseiten von Medaillen auf Constantius Sforza ab, denselben, dessen Züge auch Melozzos Allegorie der Musik (London, National Gallery, vgl. Taf. 113) enthält: a. Das Schloss von Pesaro mit Wächtern und Fackeln auf den Zinnen. In der Ferne das adriatische Meer. Umschrift: „Inexpugnabile castellum Constantium Pisaurense saluti publicae. MCCCCLXXV“. Vertiefte Unterschrift: „Io(hannes) Fr(ancisci) Parmen(sis)“. b. Costanzo Sforza in voller Rüstung nach links sprengend, durch reiche Landschaft mit Arbeitern und Soldaten, von dem Jagdhund begleitet. Die mächtige Helmzier zeigt einen Drachen mit Menschenkopf; die Klaue hält den Ring. Umschrift: „Quies securitas copia Martis honos et salus patriae. MCCCCLXXV“.

120. **Benedetto da Majano: Medaille auf Filippo Strozzi.** Avers: „Philippus Stroza“, Profil nach links. — Revers: Das Wappen der Strozzi (drei Halbmonde) an einem Eichenstämmchen hängend, auf dessen Aesten ein die Flügel schlagender Adler steht, inmitten eines Blätterregens. — Filippo Strozzi, Sohn des mit Palla zusammen verbannten Matteo, lebte bis 1464 als Freund Ferdinand I. in Neapel, wo er ein Bankhaus gründete; dann kehrte er unter Lorenzo Medici nach Florenz zurück. Der Palast wird 1489 begonnen; 1491 starb Filippo. Die Zuschreibung der Medaille beruht nicht nur auf der jahrelangen Verbindung, in der Benedetto mit Filippo stand, sondern vor allem auf der Uebereinstimmung des Münzreliefs mit den Büsten Filippos von Benedettos Hand in Paris und Berlin, die den Dargestellten allerdings jünger abbilden.

Niccolò di Forzore Spinelli Florentino: Medaille auf Nonina Strozzi. Avers. Inschrift: „Nonina Stroza uxor Bernardus (sic) Barbige“. — Revers. Inschrift: „Ispero in Deo“. „An XXIIII“. Die Hoffnung, auf Felsen im Sturm stehend, hebt die Hände betend zur Sonne. — Vier bezeichnete Medaillen auf Alfonso d'Este, Antonio della Legia, Antonio Geraldino und Lorenzo Medici lassen die Eigenart des Künstlers, der unter Benedettos und auch Verrocchios Einfluss steht, so weit abgrenzen, dass ihm eine Reihe unbezeichneter, Mitglieder der Strozzi und Tornabuoni darstellender Medaillen, unter ihnen auch die von Armand als Espérence-Gruppe zusammengestellten, zugeschrieben werden darf. Die dargestellte Nonina Strozzi ist 1465 geboren, die Medaille stammt also ebenso wie die ihres Gatten Bernardo Barbiggia aus dem Jahr 1489.

Bertoldo di Giovanni: Medaille auf den Sultan Muhamet II. Avers. Inschrift: „Maumhet Asie ac Trapesunzis magneque Gretie imperat(or)“. — Revers. Der Sultan, fast nackt, mit fliegendem Mantel, oben auf dem Postamente des Triumphwagens stehend. Die Linke hält ein nacktes Kind (?), die Rechte ein Seil, welches drei hinten auf dem Wagen stehende nackte Frauen umschlingt, die Vertreterinnen „Gretie, Trapesunty, Asie“. Vor dem Wagen der nackte, eine Tropeion tragende Rossebändiger. Im unteren Abschnitt Mann mit Dreizack, Frau mit Füllhorn. Inschrift: Opus Bertoldi Florentin. scultoris“. — Schon Bartolomeo Dei rühmte Bertoldo als fabricatore di medaglie optime. Die hier abgebildete Medaille ist die einzige bezeichnete; aber neuerdings ist Bertoldo nicht nur die früher Pollaiuolo genannte, bekannte Medaille auf das Pazziattentat, sondern noch eine ganze Reihe anderer namenloser Stücke (Leticia Sanuto, Filippo Medici, Gratiadei etc.) mit Recht zugewiesen worden.

121. **Paolo Veronese: Die Vision der heiligen Helena.** Die Komposition des reizvollen Bildes, auf welchem leicht und gefällig dargestellt ist, wie die Muter des grossen Konstantin im Traum das Kreuz erblickt, das aufzufinden sie ausersehen ward, geht zurück auf einen Stich Marcantons; möglicherweise ist also auch Barthel Behams schöne „Madonna am Fenster“ dem Künstler vorbildlich gewesen. Dem Veronese wird das Gemälde zugeschrieben; die geistvolle Behandlung des flimmernden Stoffes ist seiner nicht unwert; auch Tintorettos Name ist vor dem Bilde genannt worden, das vielleicht keinem dieser beiden, sondern einem weniger Berühmten aus Veroneses Gefolgschaft angehören mag. Im siebzehnten Jahrhundert war das Bild im Besitz der Contarini in Venedig, die noch andere Arbeiten von Veronese besassen. Es ist frühzeitig nach England gekommen und hat dort mehreren Sammlungen angehört, ehe es von der National Gallery erworben wurde.

122. 123. **Vlämischer Meister von 1552: Zwei Szenen aus der Legende des hl. Benediktus.** Die hier abgebildeten Tafeln sind ganz mit Unrecht zu dem Namen Jan Mostaert gekommen. Der Irrtum erweist sich als sehr langlebig. Von Jan Mostaert, dem Holländer, der Hofmaler der Statthalterin Margarete von Oesterreich war, kennen wir mit Sicherheit keine Schöpfung. Der Versuch Waagens, diesem Meister eine Gruppe vlämischer Bilder zuzuschreiben, gilt für misslungen, sodass die grösser gewordene Gruppe jetzt gemeinhin unter dem Namen „Pseudo-Mostaert“ katalogisiert wird. Unsere Tafeln sind aber, von dem wirklichen Mostaert zu schweigen, nicht einmal von dem Pseudo-Mostaert. Auf ihrer Rückseite, wo die Messe Gregors dargestellt ist — hier übrigens das Datum 1552 — wurden Veilchen und Margeriten auf einem Altarbehang bemerkt. Diese Blumen sollten auf Margarete von Oesterreich deuten, und danach schrieb man das Werk ihrem Maler zu. Die Mängel dieser Folgerung sind offenbar. Der etwas weichmütige Stil der Bilder, die Aufmerksamkeit auf sich ziehen namentlich durch ihre ungewöhnlichen Darstellungsmotive und durch das sittengeschichtlich merkwürdige Kücheninterieur, ist der eines kleineren vlämischen Malers aus der Mitte des 16. Jahrhunderts und wird in anderen Bildern der Brüsseler Galerie wiedergefunden. Aus der Jugend des hl. Benedikt wird erzählt: Als der Heilige im jugendlichen Alter Rom verliess, entlieh die treue Amme, die ihn begleitete, in einer kleinen Stadt ein Sieb von Nachbarsleuten. Da das Gerät zerbrochen, und die Amme ob dieses Unfalls höchst verzweifelt war, machte der Heilige durch sein Gebet den Schaden wieder gut. Die gemütlich genrehafte Darstellung passt nicht übel zu der kindlichen Wundergeschichte. In dem zweiten Bilde kniet Benedikt vor dem säuberlich ausgebreiteten Ostermahl mit dem Geistlichen, der auf Befehl des Herrn die Festspeisen dem in der Einsamkeit lebenden Heiligen zugebracht hat.

124. **Philippe de Champaigne: Das Gebet.** In der lateinischen Inschrift erklärt der Maler, dass seine Tochter, Schwester Susanna de Champaigne, von einem vierzehnmonatlichen Fieber erschöpft und gelähmt durch die Macht ihres und der Mutter Catherina Agnes d'Arnaulds Gebet plötzlich und vollständig genas, und dass er dieses Bild aus freudiger Dankbarkeit und zur Verewigung des Wunders im Jahre 1662 malte. Viele Jahre hindurch war das Werk fast der einzige Kunstgenuss, den sich die Nonnen von Port Royal bei Paris gestatteten. In ihrem Kloster, wo keine Stickerei, keine Blume zu sehen war, wo die wenigst irdische der Künste, die Musik nicht geduldet wurde, war diese, von schlichtem Ernst, von inbrünstigem Glauben beseelte Arbeit der natürliche, häusliche Schmuck. Seinem Stoffe gemäss ist das Bild in den Ordensfarben rot, schwarz und weiss gehalten, eine Zusammenstellung, die Champaigne häufig mit Erfolg angewandt hat; dem Ausstrahlen eines inneren, seelischen Lichtes, dem idealen Ausdruck aber begegnet man in keinem anderen seiner Werke. Sainte-Beuve, der unermüdliche Wahrheitsforscher, sagt in seinem Buche Port Royal: „Das Bild stimmte zu dem Geiste und Geschmack des Ortes; es ist alles an ihm aufrichtig — der Maler, die Modelle — alle sind Freunde der Wahrheit“.

125. **Hellenistisches Relief.** Ein Dichter oder Schauspieler — nach neuerer Vermutung Menandros, der gefeierteste Dichter der neueren griechischen Komödie — sitzt in Betrachtung einer Lustspielmaske versunken vor einem Tische, auf dem noch zwei andere Masken stehen. Eine Muse ist herangetreten und erhebt die Rechte nach einer an der Wand hängenden Tafel hin; vielleicht ist gemeint, dass sie sich anschickt, eine Weihinschrift auf der Tafel anzubringen, wie denn das Ganze mit Wahrscheinlichkeit als Weihung für den Sieg einer Lustspiel-Aufführung erklärt worden ist. In der Darstellung des Innenraumes — man sieht in genau der Wirklichkeit entsprechender Wiedergabe die Dekoration der Wand, ein Gesims mit daran hängender Guirlande — und in der malerischen Behandlung des Plastischen, indem kräftig herausgearbeitete Einzelheiten, wie die Falten der Gewandung, fast wie Farbenflecke wirken, bietet das Relief besonders charakteristische Eigenheiten der hellenistischen Kunst dar.

126. **Pietro Longhi: Das Rhinoceros.** Die venezianische Malerei erweitert im achtzehnten Jahrhundert das Gebiet ihrer Darstellungen in zwiefacher Weise. Die Heimatstadt wird für zahlreiche Künstler Gegenstand reizvollster Schilderung; das tägliche Leben, von der grenzenlosen Genusssucht der oberen Stände nur festlich ausgestaltet, regt zu anmutigen Bilderreihen an. Keiner hat so wie Pietro Longhi die sich an jedem Tag wiederholenden Szenen in zierlicher Malerei, durch reizvolle Belichtung das Anmutige schmückend, dargestellt: bei der Toilette, in der Uebung des Tanzes, Schokolade schlürfend oder kostbare Kleiderstoffe prüfend verherrlicht er die venezianische Frau. Wie man das Theater aufsucht oder andere Orte der Unterhaltung, so geht man auch aus, das seltsame Tier, das aus fremden Ländern nach Venedig kam, zu betrachten. Der Besitzer der Tierbude erzählt Fabelgeschichten dazu und zeigt das grosse Horn vor, das man dem Tier ausgebrochen hat; der Gegenstand des Interesses aber frisst „gedankenvoll und still" am Heubündel.

127. **Donatello: Der jugendliche Johannes.** Nicht der asketische frühgealterte Wüstenprediger Johannes, nicht der kindliche Spielgefährte des kleinen Christus, sondern ein unverfrorener jugendlicher Held der Florentiner Gasse ist hier dargestellt, der seine Stimme weder in der Wüste, noch zum Bussruf erhebt, sondern eher im hitzigen Redekampf eben ein letztes Kraftwort dem ebenso ungenierten Gegner zuzurufen scheint. Die Unmittelbarkeit des Momentes ist so überwältigend, dass man gern alle offiziellen Inkorrektheiten vergisst. Die helle junge Lebensfreude bricht aus den sprühenden Augen; locker und reich rauscht das üppige dunkle Haar um das helle Gesicht. — Die Büste, der der fälschlich Niccolò Uzzano genannte Kopf des Bargello und eine Thonbüste einer alten Frau im South Kensington Museum nahestehen, dürfte aus der Zeit um 1440 stammen, als Donatello die Arbeiten in San Lorenzo, namentlich die sehr verwandte Thonbüste des jugendlichen Laurentius schuf. Unsere Giovannino-Büste ist technisch insofern besonders interessant, als der im Knoten gebundene Mantel aus wirklichem Zeug besteht, das dann mit gesso getränkt und angestrichen wurde. Auch die Bemalung der Lippen und Augenbrauen verrät, dass wir es mit einer Augenblicksarbeit zu thun haben, deren geistvolle Improvisation durch kein technisches Hindernis gebrochen wurde.

128. **John S. Sargent: Familienbildnis.** Die grossen Porträtmaler aller Zeiten und aller Länder haben durch die leidenschaftlich treue Darstellung lebender Individuen der Nachwelt einen dauernden Typus überliefert. Sie haben ihre Gemälde dann auch als solche wertvoll gemacht, dadurch, dass sie, je nach der besonderen Begabung, durch die Lösung eines Beleuchtungs-, Farben- oder Linienproblems zu der Wahrheit des Dokumentes die Harmonie eines Kunstwerkes gefügt haben. — John S. Sargent, dessen Bildnis einer vornehmen, englischen Dame und ihrer Kinder allgemein als der „clou" der englischen Ausstellungen des Jahres 1897 anerkannt wurde, wird wohl dereinst zu diesen „Grossen" gezählt werden. Sargent, von amerikanischen Eltern 1856 zu Florenz geboren, erwarb bei Carolus-Duran in Paris reiche technische Kenntnisse, um dann jedoch in Spanien in Velasquez und El Greco seine wahren Meister zu erkennen und zu belauschen. Dank seiner kritischen Veranlagung wurde er nicht zum höfischen Schmeichler — ja, nur sein angeborenes, stark entwickeltes Stilgefühl vermochte seinen unerbittlichen Pinsel davor zu wahren, als Seziermesser zu dienen. Das aber in seiner Kunst, was seine Bildnisse zu Bildern macht, ist das rhythmische Gleichgewicht, das den kühnen Linien- und Farbenentwurf ordnet und beherrscht.

129. **Andreae del Sarto: Bildnis eines Jünglings.** Gleich anderen Bildnissen Andreas galt auch dieses ursprünglich als Selbstporträt. Aber in den Tagen, da Andrea eine so breite Malweise und so grosse Auffassung des Menschen sich zu eigen gemacht hatte, war er bereits viel älter. Von seinem eigenen Wesen mag er freilich diesem Jüngling, dessen schwarze Gewandung sich wirksam vom hellgrünen Hintergrund abhebt, manches geliehen haben. Die weiten Träumeraugen in dem blassen Antlitz lassen ebenso wie die feine Sinnlichkeit der vollen Lippen und die durchgeistigten Hände an ein Künstlerbildnis denken und Uhde hat mit Recht auf die seltsame Aehnlichkeit der Züge mit denen Heines aufmerksam gemacht.

130. **Franciabigio: Bildnis eines Jünglings.** Das schwarze Gewand, die dunklen Haare, die, unter einer schwarzen Kappe hervorquellend, das bleiche Antlitz umfluten, der schmerzliche Glanz der tiefbeschatteten Augen, die nervösen weissen Hände, — alles vereinigt sich mit der melancholischen Landschaft zu einem leisen, tieftraurigen Mollaccord. Wenden wir nun von diesem Aristokraten des Leidens unseren Blik zu Lionardos Mona Lisa, — derselbe Saal verwahrt beide Gemälde —, so können wir in der Dreiviertelwendung des Jünglings, im Halten seiner Hände deutlich Lionardos Einfluss gewahren. Das Verhältnis der Figur zur Landschaft ist heute verschoben, da sich das Porträt im 18. Jahrhundert an beiden Seiten und oben Anstückelungen gefallen lassen musste (es war ursprünglich nur 59 cm hoch und 42 cm breit).

131. **Pontormo: Bildnis einer vornehmen Dame.** An Ort und Stelle wird dies Porträt Bronzino zugewiesen; die charakteristische Bildung der Lider und Finger, die breite, auf farbig-dekorative Wirkung ausgehende Behandlung des Gewandes geben jedoch Berenson recht, der in Pontormo den Maler dieses Gemäldes erblickt. Seine künstlerischen Qualitäten sind ersten Ranges. Das triumphierende Rot des Kleides steht ungemein fein zu dem grünen Sammet der bauschigen Aermel, dem weissen Buseneinsatz und dem blonden Glanz des goldgeschmückten Haares. Der bequeme, mit grünem Stoff ausgeschlagene Armsessel wiederum, der kleine Bologneserhund und die Bücher, die eben aus der Hand gelegt scheinen, unterstützen den Eindruck einer behaglichen, genussfrohen Patricier-Existenz, eines Lebens in Schönheit, wie es Frauen führen können, die, mit erlesener Kultur begabt, auf der Höhe der Gesellschaft thronen.

132. **Vasari: Lorenzo de' Medici.** Dies Porträt, zu dem die Uffizien auch eine Zeichnung besitzen, kann als Beispiel für das historisch-gelehrte Empfinden Vasaris dienen. Lorenzos Kopf entnahm er, wie uns sein Brief an Herzog Alessandro de'Medici lehrt, einem Bildnis des Quattrocento. Das violette Gewand mit dem weissen Pelzbesatz an den Aermeln ist ebenso wie der Gurt mit dem roten Sammettäschchen „historisch beglaubigt". Die Maske links hinter Lorenzo bedeutet die Lüge, die sich in die Zunge beisst. Die Anspielungen zur Rechten sind ohne weiteres verständlich. Die Tugend „virtutum omnium vas", hat das Laster niedergezwungen. An diesem Gefäss aller Tugenden ist ein röhrenartiger Henkel, der „Preis aller Tugenden" befestigt, daran wieder, nicht gerade geschickt, eine Maske angebracht, die ins Ohr des lauschend geneigten Lorenzo zu sprechen scheint.

133. **Bronzino: Ugolino Martelli.** Von Pontormo erbte Bronzino die Kunst, unauffällig das Beiwerk zur Charakteristik heranzuziehen. Mit viel Geschmack hat Bronzino hier dem Porträt eines jungen, ganz in schwarz gekleideten Martelli den Hof des Palazzo Martelli zum Hintergrund gegeben. Donatellos David, ein Buch von Bembo, in blauem, eleganten Einband, und die aufgeschlagene Ilias weisen ebenso nachdrücklich wie diskret auf den Stand und die Neigungen des jungen Nobile hin.

134. **Artemis von Gabii.** Das Original dieser Statue, in der Artemis in dem freundlichen Bilde eines jungen Mädchens, das hinschreitend den Mantel über der Schulter befestigt, dargestellt ist, hat man dem athenischen Bildhauer Praxiteles zugeschrieben. Die Zuweisung ist nicht sicher, aber das Werk zeigt allerdings der Praxitelischen Kunst verwandte Züge in der leichten Anmut und Feinheit der Formen und auch in der Art, wie das Göttliche aufgefasst ist. Aehnlich liebenswürdig und harmlos erscheint der Apollon Sauroktonos und der Olympische Hermes des Praxiteles; doch haben diese Werke nicht ganz die gleiche Frische und heitere Unbefangenheit der Darstellung, die die Figur der Artemis zu einer der anziehendsten Schöpfungen der Griechischen Kunst macht. — Die Stütze am rechten Bein wird dem Original, das vermutlich aus Bronze war, gefehlt haben. Ergänzt sind an dem Kopf, der aufgesetzt, aber zugehörig ist, die Nase und ein Stück am rechten Ohr, am Körper ausser Kleinigkeiten beide Hände mit den anschliessenden Stücken der Gewandung, und zum Teil die Füsse. Die Benennung Artemis gründet sich auf die Tracht der Figur; man vermisst die Attribute der Göttin. Aber an einer anderen Replik ist ein Köcher an der Stütze angebracht, der antike Kopist also hat die Statue als Artemisdarstellung aufgefasst.

135. **Louis Eysen: Die Mutter des Künstlers.** Eysen hat sich zeitlebens von der Oeffentlichkeit fern gehalten und wurde weiteren Kreisen erst durch die Ausstellung seines künstlerischen Nachlasses bekannt. Man erkannte ein überaus feines malerisches, wenn auch nicht sehr eigenartiges Talent. Wie er an Alter und durch freundschaftliche Beziehungen Thoma und Leibl nahe stand, klingt er auch in seiner Produktion an diese an. Nur ist er schlichter und wirklichkeitstreuer in seinen Naturschilderungen als der eine und technisch unbeholfener als der andere. Das hier vorgeführte Bild der Nationalgalerie (ein zweites stellt eine sehr frisch gesehene Frühlingslandschaft dar) erinnert in der Feinheit, mit der die grauen und schwarzen Töne von Kleid und Schürze zu dem Violett des Lehnsessels und dem Braun der Kommode gestimmt sind, deutlich an Leibl'schen Farbengeschmack. Wie das schlichte an und für sich reizlose Motiv künstlerisch bewältigt wurde, zeugt von einer starken Malerbegabung.

136. **Thörichte Jungfrau mit dem Verführer.** Die klugen und thörichten Jungfrauen waren ein beliebter Schmuck an den Portalen gotischer Kirchen. Besonders in Deutschland pflegte man ihre Darstellung und bildete neben ihnen auch die Gestalt des Verführers aus. Es sollte eine Warnung für das Volk sein, diese Begegnung der schönen Jungfrau mit dem Teufel — denn das war der schmucke Jüngling —, wie sie die Wand des südlichen Fassadenportals des Strassburger Münsters zeigt. Als schmucker, wohlgekleideter Mann mit lockigem Haar und einer Krone auf dem Haupt tritt er auf sie zu, und mit freundlichem Lächeln hält er ihr den Apfel hin, denselben Apfel, der einst

im Paradiese in den Händen des Weibes den Mann verlockte. Diesmal ist sie die Verführte, kokett fasst sie ihr Gewand, ihr Antlitz erwidert das Lächeln des Mannes, die linke Hand, welche die Lampe hielt, ist herabgesunken, hat sich gestreckt und die Lampe fahren lassen, die zerbrochen am Boden liegt. Ihr Schicksal ist besiegelt. Es wäre anders gekommen, hätte sie bemerkt, was der Beschauer sieht, wenn er etwas zur Seite tritt und sich den Rücken des schönen Bräutigams betrachtet. Dort kriechen Kröten und Schlangen und widerliches Gewürm. In den Bewegungen der Beiden spricht sich deutlich das Stilgefühl der Gotik aus, deren Höhepunkt gerade in der zweiten Hälfte des dreizehnten Jahrhunderts, der diese Skulpturen ihre Entstehung verdanken, erreicht wurde.

137. **Van Dyck: Maria Luisa de Tassis.** Wenn das Porträt der Maria de Tassis unter den sehr vielen Frauenbildnissen van Dycks sich eines besonderen Ansehens erfreut, so hat die jugendliche Anmut der dargestellten Dame an diesem Ruhme mindestens ebenso viel Anteil wie die Kunst des Malers. Freilich war van Dyck wie kein anderer Maler des 17. Jahrhunderts begabt, diese wirklichen Reize zu verewigen. Das Bild ist in Antwerpen erstanden, etwa 1629, da der Maler seine fruchtbaren italienischen Lehr- und Wanderjahre hinter sich hatte und auf der Höhe seines Könnens stand. Vornehmer allerdings sehen die genuesischen Damen in ihrer einfachen Kleidung aus, die van Dyck einige Jahre früher malte als diese überreich geschmückte Antwerpener Patrizierin.

138. **De Keijser: Bildnis des Pieter Schout, Drost (Oberamtmann) von Hagestein.** Dem immerhin seltenen Reiterporträt in Holland fehlt zu seinem Glück jener repräsentative Beigeschmack, den die Hofkunst damals überall anderwärts verlangte. So trabt der jugendliche Kavalier unbefangen am Beschauer vorüber durch seine Oberamtmannschaft, ein echtes Bild der rasch zu vornehmen Allüren gelangten Bürgeraristokratie der jungen Republik, die klugerweise ihre Wehrkraft sicherer auf die Flotte als auf solch elegante Reiter gründete. — Den Maler hat die anmutige Erscheinung zu einem nur wenige Male gewagten Schritt ins Freie verlockt. Mit grosser Liebe hat de Keijser die landschaftliche Stimmung gewählt: Dünenbraun und grün, eine bewegte Luft als feinen lebendiggrauen Grund für die Silhouette des Rappen und die reizenden Töne des hellgelben Kollers mit Blau und Silber an Aufschlägen und Pistolenhalftern. — Mit 63 Jahren fand der Künstler oder das Publikum Geschmack an dieser Spezialität: zwei Reiterbilder hängen in Dresden und Frankfurt, aber nirgends ist der Zusammenklang von Landschaft und Figur so fein und frisch wie hier.

139. **Barthel Beham: Das Kreuzeswunder.** Das Kreuz Christi, das infolge einer göttlichen Eingebung der Kaiserin Helena wiedergefunden ist, offenbart seine Heiligkeit durch ein erstes grosses Wunder. Eine Tote wird durch die Berührung mit dem Kreuze zum Leben erweckt. Die Kaiserin mit ihrem Hofstaate und die Scharen des herbeigeeilten Volkes sind andächtig angesichts des Unerhörten in die Knie gesunken. Das ist der Augenblick, den der Künstler dargestellt hat. Das Bild ist im Jahre 1530 wahrscheinlich zu München gemalt worden. Das Datum steht links unten und daneben der volle Künstlername: Bartholome Beham. — Von jeher hat man den Einfluss italienischer Renaissancekunst in der Anordnung des Bildes, namentlich aber in der Architektur des Hintergrundes bemerkt. Man hat sogar einen bestimmten Namen venetianischer Malerei — Carpaccio — zur näheren Bezeichnung des Vorbildes genannt. Indessen enthalten die behamischen Architekturen einiges geradezu Unvenezianische — die Rundtempelchen, die Mauer mit den Schwalbenschwanzzinnen. Wenn ferner Beham vor 1530 wirklich in Venedig gewesen wäre, so würden es höchst wahrscheinlich andere Künstler gewesen sein, die den tiefsten Eindruck auf ihn gemacht hätten. Die Kunst der Quattrocentisten vom Schlage eines Carpaccio oder Gentile Bellini war damals schon in ihrer Heimat überwunden. Es genügt vollkommen anzunehmen, dass Beham aus Kupferstichen und Holzschnitten seine Kenntnis italienischer Kunstformen gewonnen habe. Vgl. auch S. 72.

140. **Poussin: Der Winter oder die Sintflut.** Die Sintflut gehört zu den vier Gemälden, die der Herzog von Richelieu im Jahre 1660 bei Poussin bestellt hatte. Der Künstler sollte die Jahreszeiten darstellen und wählte dafür Gegenstände aus dem alten Testament, für den Frühling das Paradies, für den Sommer Ruth und Boas, für den Herbst die Taube aus dem gelobten Lande, für den Winter die Sintflut. Wir müssen uns dabei daran erinnern, dass er in Rom lebte, wo der Winter sich mehr in Regengüssen als in Schnee und Eis äussert. Schwere Regenwolken, aus denen ein langer Blitzstrahl herabfährt, schweben über der trostlosen Felsenlandschaft des Vordergrundes. Ein Reiter und ein anderer Mann suchen schwimmend ein Boot zu erreichen, an das sich bereits ein Dritter anklammert, während an seinem Kiel eine junge Frau ihren Säugling dem bereits ans Land geketterten Gatten zureicht. Auf dem gegenüberliegenden Felsen brütet die Schlange des Paradieses. Im Mittelgrunde wird ein zweites Boot über einen Wassersturz hinweg in den Abgrund geschleudert. Ganz hinten aber schwimmt, von den Strahlen der mit den Wolken kämpfenden Sonne matt erleuchtet, die Arche Noah. Poussin war alt, gichtbrüchig und „von vielerlei Schwächen geplagt, sodass ihm selbst das Schreiben Mühe machte", als er dieses Werk vollendete. Trotzdem zeigt és alle Vorzüge seiner reifen Kunst. Man beachte insbesondere die wundervolle lineare Komposition der Landschaft, die vollendet schöne Abwägung der dunklen und hellen Massen, die leidenschaftlichen, aber durch edlen Rhythmus gebundenen Gesten.

141. **Caravaggio. Der Tod Mariä.** Die Jungfrau liegt in einem roten Kleid, über das ein grauer Mantel gebreitet ist, auf ihrem Totenbette. Der linke Arm ruht ausgestreckt auf dem Kissen, die rechte Hand auf der Brust. Vor ihr sitzt eine weinende Frau, hinter ihr stehen die Apostel, die ihren Schmerz in der mannigfaltigsten Weise zu erkennen geben. Der obere Teil des Bildes wird zum grössten Teil von einem roten Vorhang eingenommen. Es ist merkwürdig, wieviel Angriffe dieses machtvolle und ergreifende Werk erleiden musste, dessen Realismus doch durch die Kraft des Kolorits und der Lichtbehandlung aufs schönste gemildert wird. Aus der Kirche della Scala in Trastevere musste es entfernt werden, weil die Jungfrau weiter nichts als die treue Nachahmung einer toten nnd aufgedunsenen Frau sei, und auch im 18. Jahrhundert sprach man von einer „Ertrunkenen" und fand das Werk unwürdig der Erhabenheit des Tempels. So ist es ein lehrreiches Beispiel dafür, wie die Begriffe des künstlerisch Zulässigen in den Jahrhunderten schwanken.

142. **Begegnung von Maria und Elisabeth.** Die beiden Figuren bilden den Bestandteil eines sehr umfangreichen Sculpturencyklus zur Verherrlichung der Jungfrau Maria an dem nördlichen Querschiff der Kathedrale von Chartres. Hier haben wir die Begegnung der Maria und der Elisabeth vor uns. Eine starke Gebundenheit bringt schon der Umstand mit sich, dass jede der Frauen eine selbständige Funktion als Säulenfigur an den Portalwandungen ausübt, und damit eine gewisse Trennung eingehalten werden musste. Der ganze Reiz einer noch im Jünglingsalter begriffenen Kunst ruht auf der Gruppe. Die Formen sind noch spröde, die Bewegungen eckig und zurückhaltend, der Ausdruck gemässigt. In den Köpfen liegt mehr Demut und stille Bewunderung als hingebende Freude, die Gewandung bewegt sich in zarten, sorgfältig beobachteten Falten, sie fliesst gleichmässig am Körper dahin, ohne selbständige kräftige Motive. Das grössere Alter der Elisabeth ist durch etwas schärfere Züge und einige Furchen an der Stirn ausgedrückt. Der Nimbus klebt tellerartig an den Säulen hinter ihren Köpfen, ein Baldachin bekrönt sie und ein Sockel zu ihren Füssen verherrlicht durch Symbole ihre Tugenden, der brennende Dornbusch unter der Maria die Jungfräulichkeit, der Mann, welcher Wasser zum Wein giesst, die Enthaltsamkeit. — Die Entstehung der Figuren fällt in den Anfang des dreizehnten Jahrhunderts.

143. **Leopold Graf von Kalckreuth: Schloss Klein-Oels.** Der Maler, der seinen Landschaften etwas von der Empfindungswucht Millet'scher Naturdarstellungen zu geben liebt, schildert hier mit impressionistischer Harmlosigkeit ein kleines Stück eines schlesischen Landsitzes. Rechts das Herrenhaus von mächtigen Parkbäumen beschattet, an der gelbgetünchten Wand klettert der sich schon herbstlich färbende wilde Wein empor. Eine einsam wandelnde Frauengestalt, wohl des Künstlers Gattin, auf dem Weg, der in die Tiefe in einen sonnendurchfluteten Laubgang mündet. Aber ganz fehlt doch die Wucht nicht, wenn sie auch nur in dem für das Naturstudienhafte der Darstellung vielleicht allzu monumentalen Massstab besteht. Es ist der Hauptreiz des Bildes, dass es offenbar unmittelbar vor der Natur breit und frisch hingestrichen wurde. Rein als Malwerk in der schönen räumlichen Wirkung, der Vornehmheit der koloristischen Stimmung steht es unter den Schöpfungen Kalckreuths in erster Linie.

144. **A. Léonard: Tänzerin.** (Wirklicher Namen: Léonard-Agathon van Weydeveldt.) Auf Grund einiger Thonskizzen, die er vor mehreren Jahren im Salon ausstellte, erhielt Léonard den Auftrag für jenen grossen, aus 15 Figuren bestehenden Tafelaufsatz, dem Hauptwerk der Manufaktur von Sévres auf der Pariser Weltaustellung 1901. Die zwölf Tänzerinnen dieses Aufsatzes gruppieren sich zu je dreien an beiden Seiten der Tafel um auf Sockeln stehende Fackelschwingerinnen, zu sechsen um die auf höherem Sockel in der Mitte aufragende Flötenbläserin. Die Gewandmotive der in den mannigfachsten Stellungen sich bewegenden Mädchen sind nicht der antiken Frauentracht entlehnt, sondern freie Umbildung moderner Tracht und erinnern, wie insbesondere die Schleierschwingerinnen, an Bühnen- und Gesellschaftstänze unserer Zeit, wie sie durch Walter Crane's Anregung in England zuerst in Aufnahme gekommen und seither durch der Loie Fuller und anderer Aufführungen überall bekannt geworden sind. — Am schönsten ist von den Figuren, die durch Benutzung verschiedener Modelle fast alle einen durchaus individuellen Charakter haben, wohl jene, die wir reproduzieren: eine Tänzerin, die graziös etwas an ihrem Schuhwerk ordnet, bei dieser Bewegung den Rhythmus des Tanzes festhält. — Das Hamburger Exemplar des Aufsatzes ist vor dem Brande von Léonard selbst überarbeitet worden.

145. **El Greco: Bildnis eines spanischen Edelmannes.** Ein Creter von Geburt, in Tizians Atelier ausgebildet, erinnert

Greco in seinen früheren Bildern an Tintoretto. Ungewöhnlich phantasievoll mit einem Anstrich ins Düstere, bizarr in Komposition und Zeichnung liebt er eine gewisse Buntheit und scheut sich nicht, grelle Farben in schroffem Gegensatze nebeneinander zu stellen. Später in Toledo, wohin das Schicksal ihn verschlug, unter Castiliens Sonne, die von den baumlosen Höhen dieses wasserarmen Felsenlabyrinthes zurückprallt, wird er, wie nach ihm Velazquez, zum Freilichtmaler. An Stelle des warmen, venezianischen Fleischtones tritt ein grau-weisses Incarnat, und wie er sich dem Porträtfach mehr und mehr zuwendet, wird schwarz die bevorzugte Farbe für die Kleidung. In der Auffassung der Persönlichkeiten kann er den Vergleich mit den grössten Meistern wohl aushalten und nur noch Velazquez hat den spanischen Edelmann in seiner stolzen Zurückkaltung so charakteristisch gemalt. Das Museo del Prado besitzt eine grössere Anzahl seiner Bildnisse, von denen das unsere zu den besten gehört.

146. 147. 148. **Der Meister des Todes Mariä: Flügelaltar.** Das Triptychon, das hier nachgebildet ist (die Darstellungen auf den Aussenseiten der Flügel, grau in grau gemalte Heiligengestalten, sind nicht reproduziert), hat seinem Meister den Namen verliehen. Ein etwas kleinerer Flügelaltar, von derselben Hand, mit gleichen Darstellungen, eine Stiftung derselben Familie, wird im Kölner Museum bewahrt. Das Kölner Bild ist von 1515 datiert, das in Müchen kann nicht wesentlich später entstanden sein und stammt aus der Kölner Kirche Sta. Maria auf dem Kapitol, wohin die Familie Hackeney es gestiftet hat. Das in Köln gebliebene Triptychon stammt aus der Privatkapelle dieses Geschlechtes. Die Stifterfamilie ist hier und dort auf den Flügeln genau entsprechend dargestellt, während die Komposition des Mittelbildes vollkommen umgewandelt erscheint. — Ueber die Persönlichkeit des höchst fruchtbaren Meisters sind verschiedene Vermutungen ausgesprochen worden. Gewiss ist nur, dass er seiner Schulung nach als Vlame erscheint, dem Quentin Metsys viel verdankt und vielleicht auch eine Zeit lang in Köln thätig war. — Die Flügelbilder mit ihren prächtigen Hintergrundlandschaften, den anmutigen weiblichen Gestalten auf der einen Seite gehören zu dem Vollkommensten, was dem Meister gelungen ist, während die zerfahrene Komposition des Mittelbildes keine volle Befriedigung gewährt. — Wie fast alle niederrheinischen und altniederländischen Tafeln der Münchener Pinakothek, war unser Triptychon im Besitze der Brüder Boisserée. — Die Heiligen auf dem Flügel der Donatoren sind Georg und Nicasius, auf dem Flügel der Frauen Christina mit dem Mühlstein und Gudula mit der brennenden Laterne.

149. **Brueghel der Aeltere: Die Bauernhochzeit.** Das Haupt der grossen Malerfamilie Brueghel, der ältere Peeter ist der bei weitem kühnste und am meisten selbständige Meister, der um die Mitte des 16. Jahrhunderts in den Niederlanden auf dem Felde der Genre- und Landschaftsdarstellung thätig war. Mit unverzagtem Naturalismus wendet er sich dem nationalen Volksleben und der heimischen Landschaft zu in der kritischen Zeit, da die römische Hochrenaissance auch im Norden für die „grosse" Kunst massgebend war. Die niederländische Genre- und Landschaftsmalerei, wie sie sich im 17. Jahrhundert reich und breit entfaltete, ist in der malerischen Ausführung wohl über den grossen Vorgänger hinausgelangt, hat ihn aber nicht übertreffen können an Witz und Schärfe der Charakteristik. Die Schöpfungen dieses Meisters sind sehr selten. Ein Bild aus Neapel ist im III. Band (Taf. 141) reproduziert. Eine Vorstellung von seiner Bedeutung kann man nur in Wien erlangen. Der Kaiser Rudolph II. hatte eine besondere Liebe zu den Werken des älteren Peeter Brueghel. Aus seiner Sammlung ist eine lange Reihe ausgezeichneter Arbeiten des Meisters in die Hofmuseen gekommen. Sonst sieht man fast allenthalben nur Nachahmungen und Kopien, oft von der Hand des jüngeren Peeter Brueghel, die einen sehr schwachen Abglanz bieten.

150. **Bacchische Darstellung, Relief.** Durch die felsige Landschaft flieht eine hochragende nackte Maenade, angstvoll nach ihren fackelschwingenden Verfolgern umblickend, einem Kentaur und einem Bacchant. Schon haben sie die Fliehende erreicht; der Kentaur stösst ihr die Fackel an den Schenkel, umklammert mit dem Vorderhuf ihr Bein und scheint mit der erhobenen Rechten Feuer über sie werfen zu wollen. Ein kleines dickes Bübchen im Vordergrunde dreht sich erschreckt um, während ein zweiter Putto dem auf dem Felsen sitzenden nackten Feuergott einen zierlichen Dreizack präsentiert; geschäftig schleppt ein Satyrzwerg den gefüllten Weinkrug herbei. Der fliehenden Maenade links entspricht rechts der von einer uns den Rücken kehrenden Waldnymphe wegspringende Bacchant. Zwei stark bewegte Szenen gruppieren sich so um ein ruhiges, fast idyllisches Zentrum. Wahrscheinlich liegt dem Relief eine litterarische Urkunde zu Grunde, die wir nicht mehr kennen. — Ueber den Künstler weiss man nichts Bestimmtes. Die freie Schönheit, in der z. B. die Maenade gebildet ist, lässt schon an die Tage Lionardos denken, mit dessen Londoner Discordia-Relief man unsere Szene auch zusammengestellt hat. Dagegen enthalten die Köpfe noch viel Donatello-Tradition und manches lässt an die Zeit Bertoldos denken. Jedenfalls gehört das Relief formal und inhaltlich zu den interessantesten Stücken des Quattrocento.

151. **Courbet: Selbstbildnis.** Dieses, als „junger Mann mit dem Ledergürtel" bekannte Jugendwerk Courbets erwarb der französische Staat 1881 für 36 000 Franks. Das Bild stammt aus dem Jahre 1849 und stimmt fast genau mit der 1855 von Théophile Silvestre gemachten Beschreibung des Malers überein: „Seine eigentümlichen Züge sind wie einem assyrischem Basrelief entlehnt und nachgebildet. Die glühenden, schwarzen Augen von langen, seidigen Wimpern umgeben, haben den sanften Strahl des Antilopenblickes. An den fächerförmigen Bart grenzt der, unter der leichtgebogenen Adlernase angedeutete Schnurrbart und lässt die unsicher gezeichneten, dicken, sinnlichen Lippen, die kranken Zähne sehen. Die zarte Haut ist wie Atlas, olivbraun, nervös veränderlich. Der kegelförmige Schädel, die hervorstehenden Backenknochen deuten auf Eigensinn, die beweglichen Nasenflügel scheinen Leidenschaft zu verraten: dennoch ist Courbets kühle, ungläubige Natur geistigen Uebertreibungen, den Erschütterungen der Phantasie nicht ausgesetzt. Heftig allein in ihm ist die Selbstzufriedenheit". Eines fehlt an dem schriftlichen Bild — die Hand, die der Maler so oft und so gerne mit den Worten: „La peinture c'est là" ausbreitete. In seiner Jugend war er in dem Bann der Kunst Tizians, der ja zuerst die Hand als „wesentlichen Bestandteil des Porträts" verwertete (vergl. Tafel 65). Die Erweiterung des künstlerischen Gedankens, der den französischen Realisten veranlasste, der schöngeformten Rechten die verstümmelte Linke beizugesellen, ist bemerkenswert. — 1855 erklärt der Katalog zu seiner „Le Réalisme" betitelten Ausstellung: „Ich habe ohne System oder Vorurteil die Kunst der Alten und Modernen studiert, ohne so wenig jene nachahmen, wie diese kopieren zu wollen: noch weniger strebte ich nach dem nutzlosen Ziel der „Kunst für die Kunst" — nein, ich habe bloss aus der genauen Kenntnis des Ueberlieferten das klare Selbstbewusstsein meiner Persönlichkeit schöpfen wollen. Zu wissen um zu können, die Gedanken und Gewohnheiten, den Charakter meiner Zeit, meiner Auffassung nach darstellen zu können, nicht nur Maler, sondern Mensch sein — kurz, eine lebende Kunst zu schaffen, das ist mein Ziel."

152. **Reiterstatue.** Die Reiterstatue im Bamberger Dom, gewöhnlich als Kaiser Konrad III. bezeichnet, aber wohl eher als Standbild des heiligen Königs Stephan von Ungarn anzusehen, ist eines der ersten monumentalen plastischen Reiterbilder in Deutschland; nur die Statue Kaiser Ottos auf dem Markte zu Magdeburg ist ihm in der Entstehungszeit an die Seite zu setzen. Kaum scheint es für die Stelle, die es jetzt im östlichen Teil der Kirche, stark erhöht auf einem konsolenartigen Untersatz, einnimmt, ursprünglich bestimmt zu sein, viel eher mag es für einen Aussenschmuck des Domes geplant sein. Das Pferd ist in der Stellung, besonders der Vorderbeine, noch steif, aber doch voller Naturbeobachtung, besonders im Kopf. Der Reiter ist freier in seiner Bewegung, seine Rechte hält gewohnheitsmässig das Mantelband, sein Kopf wendet sich ausblickend zur Seite. Und dieser Kopf ist von ganz hervorragender Schönheit und übertrifft durch seinen Ernst, seine Männlichkeit und Gemütstiefe alle gleichzeitigen Werke deutscher Kunst. Entstanden ist das Standbild wohl um 1230 bis 1240. — Unsere Abbildung ist nach dem Gipsabguss im Berliner Museum hergestellt worden.

153. **Van der Helst: Bildnis des Admiralleutnants Egbert Meeuwisz Kortenaar.** In die Pose, die für das Feldherrnbild selbst bei der nüchternen Republik Mode war, hat van der Helst genug von der ungesuchten Grösse des Mannes der That zu legen verstanden. Hat man von seinem grossen Schützenbild (Bd. V, Tf. 35/36) mit Recht gesagt, man könne die Hände auf dem Bild alle durcheinanderwerfen und würde doch an der Charakteristik das zu jedem Kopf passende Paar finden, so erkennt man auch an dieser Hand, die den Kommandostab fasst, genau wie an den breiten und markigen Zügen den Mann, der, von niedriger Geburt, die Schärpe eines Admirals von der Maas errang und mit einem Arm und einem Auge wie Nelson die dreifarbige Fahne der jungen Republik zu Ehren brachte, bis ihn vor der englischen Küste die Kugel traf. — Gegen Helsts Gewohnheit sitzt das lebensgrosse Bildnis etwas eng im Rahmen; es mag ringsum verkürzt sein; wenigstens zeigt ein Blatt von Blooteling, der es in einer Folge der holländischen Seehelden neben Tromp, de Ruyter, Wassenaar stach, vorn eine Balustrade und rechts den Ausblick auf das Meer mit Schiffen.

154. **Mabuse: Der hl. Lucas die Madonna malend.** Jan Gossaert wurde bei Lebzeiten aufs höchste geschätzt und nach seinem Tode gefeiert als Bahnbrecher und Mehrer des Kunstreiches. Als einer der ersten unter den vlämischen Malern war er nach Italien gezogen und hatte sich an den Mustern zu bilden gesucht, die Raffael und Lionardo da Vinci boten. Heute wird die Thätigkeit des äusserst geschickten, aber kaltherzigen Meisters ganz anders beurteilt als im 16. Jahrhundert. Sein Mittleramt zwischen Süd und Nord wird eher als Verhängnis denn als Verdienst angesehen. Die Eigenschaften aber, die ihm auch die strengste Kritik

rühmend zuerkennt, seine gesunde, sorgsame Maltechnik, die Schärfe und Sicherheit seiner Zeichnung, ruhen durchaus auf der niederländischen Tradition. Das hier reproduzierte Gemälde gehört der mittleren Zeit des Meisters an, ist etwa 1520 entstanden. Im Museum zu Prag wird eine Darstellung desselben Gegenstandes von der Hand Gossaerts bewahrt, die etwa zehn Jahre früher entstanden ist. Eine Vergleichung der beiden Tafeln zeigt belehrend, wie die Entwickelung sich vollzog. Nicht minder belehrend ist ein vergleichender Blick auf die entsprechende Schöpfung des Roger v. d. Weijden (Bd. III, Taf. 41). Der Gegensatz der Zeitalter wird dabei offenbar.

155. **Netscher: Der Briefschreiber.** Das einfache Motiv unseres Bildes hat auch Metsu gestaltet. In Auffassung und Anordnung nah verwandte Darstellungen von der Hand des Terborch sind bekannt. Eine Vergleichung der Gemälde lässt erkennen, inwiefern und mit welchen Eigenschaften die Kunst des Netscher doch schon den Abstieg von der Höhe der holländischen Genrekunstmalerei bedeutet. Von Geburt ein Deutscher, kam Caspar Netscher in jungen Jahren nach Holland und lebte sich, mindestens als Künstler, in das neue Vaterland so vollkommen ein, dass er mit Recht zur „holländischen Schule" gezählt wird. Er hatte das Glück, bei Gerard Terborch zu lernen und alle gesunden und starken Bestandteile seiner Kunst verdankt er diesem Vorbild. Unser Gemälde ist voll bezeichnet und von 1665 datiert, also eine relativ frühe und — was bei einem Maler dieser Generation (von vornherein) danach anzunehmen ist — vergleichsweise gute Arbeit. In späteren Schöpfungen ist die Formensprache mehr maniriert, und die Auffassung eher gefallsüchtig.

156. **Botticelli: Weihnacht der Märtyrer.** Die Engel oben im Himmel singen Gloria; zum kreisenden Tanze verketten sie schwanke Oelzweige, die sie zu zweien ergreifen, oder die vielmehr unter ihren Händen aufzuspriessen scheinen als tröstliches Friedenssymbol für die streitzerrissene Erde da unten: denn im Stalle zu Bethlehem ist das Christkind geboren, vor dem die Madonna kniet und das auch ehrfurchtsvolle Hirten und Könige anbeten dürfen. Die Kränze aus Olivenlaub, die die Häupter der Irdischen schmücken, die Oelzweige der Engel, die goldenen Kronen, welche aus dem Reigen herabschweben zusammen mit einer mystischen griechischen Inschrift offenbaren den besonderen Sinn des Bildes. Botticelli stellte sich unter den drei Männern, die (in der untersten Sphäre des Bildraumes) von drei Engeln in leidenschaftlicher Umarmung bewillkommnet werden wie längst erwartete Ankömmlinge nach langer beschwerlicher Reise, Savonarola vor und seine beiden Ordensbrüder, die, zur Seligkeit eingehend, die Krone des ewigen Lebens, den Lohn der Märtyrer empfangen; ein weltfliehendes Idealbild, gemalt in dem hoffnungslosen Wirrsal der Zeit im Jahre 1500.

157. 158. **Reitergruppen vom Parthenonfries.** Eine der Platten des Ostfrieses, in dem die Götter dargestellt sind, wie sie der herankommenden Prozession des Panathenaeenfestes entgegensehen, ist in Band II, Tafel 5 wiedergegeben. Die hier abgebildeten drei Platten gehören der Nordseite an und geben Szenen aus dem Festzuge selbst. Dieser bewegt sich von der Südwestecke der Tempelcella anhebend nach beiden Seiten gleichmässig auf die Mitte der Ostseite zu; es ist geschildert, wie sich die Reiter vorbereiten, dann wie sie aufsitzen, abreiten, sich zu Glieder ordnen und in Parade hinsprengen. Weiterhin ist der Zug der Wagen dargestellt, und diesen beiden grossen Gruppen, den Wagen und Reitern, schreiten die Fussgänger vorauf, die Beamten, die Prozessionsmusik, Jünglinge mit Opfergefässen und mit den Opfertieren und wieder vor diesen, als Spitze des Zuges, die Mädchen mit den Opfergeräten, empfangen von älteren und jüngeren Männern, die in ruhigen Gruppen zusammenstehend den Zug erwarten. Das glänzendste Bild in der Prozession bot die Parade der Reiter; in ihr zeigte sich die athenische Jugend dem Volke in ihrer Tüchtigkeit. Die Darstellung dieses Schauspieles nimmt in dem Friese am Parthenon den breitesten Raum ein und fesselt vor den übrigen Teilen des Reliefs, eine so grosse Fülle von Schönheit sie auch in sich enthalten, den Blick durch die lebendige, abwechselungsreiche Schilderung. Jeder einzelne von den vielen Reitern, wie er sein Pferd in der Gewalt hat und sich nicht von dem Tiere tragen lässt, sondern wirklich reitet, ist wie ein Muster guter Reitkunst; jeder erscheint in der besonderen Art, wie er sein Pferd behandelt, je nach der Aktion, ihm nachgiebt oder es zusammenhält, wie ein Bild für sich, und doch ist bei aller Mannigfaltigkeit des Einzelnen und Persönlichen das Ganze in einer grossen, wohlgeordneten Einheit zu ruhiger Wirkung zusammengeschlossen.

159. **Charles Le Brun: Der Kölner Kaufmann Everhard Jabach mit seiner Familie.** Im Jahre 1646 kehrte Le Brun von Rom nach Paris zurück und bald danach muss er den kunstsinnigen Kölner als Freund seines Hauses gemalt haben. Dem von seinem König verwöhnten Akademiker war es zu allen Glücksgütern gerade nicht gegeben, das Herz des Beschauers zu treffen; diesmal aber ist ihm, wie auch seinen akademischen Enkeln David und Ingres, im Porträt sein Bestes gelungen. — Goethe bezeugt im vierzehnten Buch von Wahrheit und Dichtung den schönen Eindruck, den das Bild in der von Jabachs Erben über ein Jahrhundert hin pietätvoll bewahrten alten Einrichtung des Zimmers machte. — Das Bild ist in Paris entstanden, wo Jabach als Direktor der Ostindischen Bank lebte. Der Kunstfreund, dessen Familie schon von Rubens ein kostbares Werk, die Kreuzigung Petri, erlangt hatte, ist in seinem Arbeitszimmer geschildert, mit allem, was ihm Glück und Erholung gewährt. Das um die Bronzebüste der Minerva angeordnete Stillleben deutet auf seine Sammlerleidenschaft. Eine berühmte Kollektion von Zeichnungen trug und trägt noch heute seinen Namen, viele seiner Lieblingsstücke, die Colbert im Auftrage des Königs erwarb, schmücken den Louvre. — Mit der Gruppe der sanften, teilnehmenden Mutter und der Kinder schliesst sich der Kreis dessen, was das Leben reich und glücklich gemacht hat. Der Mutter Anne Marie de Groot sehen die Kleinen, bis auf das Mädchen vorn, ähnlich; so klingt es ganz selbstverständlich, dass Johanna Schopenhauer in der Familie der damaligen Besitzer, von Groote, noch dieselben Züge wiederzufinden glaubte. Als Freund hat der Maler im Spiegel sein eigenes Bildnis hinzugefügt. — Bis gegen die dreissiger Jahre hin befand sich das Bild im alten Jabachschen Edelhof zu Köln, 1866 ist es versteigert und im Jahre darauf für Berlin erworben.

160. **Haug: Die Preussen bei Möckern.** Der schwäbische Künstler liebt die Zeit der Befreiungskriege als Dichter um ihrer tiefen Empfindung, als Maler um ihres Kostüms willen. Ob er den Kampf der Massen oder das Geplänkel schildert, den Marsch oder die Schwermut vor der Schlacht, immer zwingt er den Beschauer in die Situation hinein, bald mit sanftem Zuge, bald mächtig ergreifend, kräftig und zart zugleich. — Schon der Massstab dieses Bildchens, seines reichsten Werkes, bezeugt, dass er sich von aller offiziellen Schlachtenmalerei fern hält. Was er hier von dem Entscheidungskampf des York'schen Korps vor Leipzig schildert, ist nicht lodernde Begeisterung, sondern das tiefe Gefühl einer Notwendigkeit, die diese Helden der schweren Zeit ausharren lässt. Wie die Brandung gegen ein Bollwerk tost der feindliche Angriff, dass man den betäubenden Lärm zu hören meint. Ueber dem Reichtum an wahrem Ausdruck und Bewegung vergisst man beinahe die unendliche Kunst des Malers, die in kühner Verkürzung des Einzelnen und des Ganzen eine Menge von Scenen zusammenschiebt und durch den Raum hin verteilt; und zu dieser an sich schon malerischen Komposition kommt das feinste Kolorit: im herbstlichen Morgennebel und dem Pulverdampf die grauen Mäntel, schimmernde Gewehrläufe, Kochgeschirre, und aus der feinen silbergrauen Harmonie leuchtet hin und wieder das Gelb eines Kragens auf.

ABBILDUNGEN IM TEXT

S. 1. Lucas van Leyden, Ornamentstich. — S. 5. Leibl, Bauernjägers Einkehr. — S. 7. Leibl, Der letzte Groschen. — S. 8. Leibl, Mädchen im Kopftuch, Zeichnung. — S. 9. Donatello, Madonnenrelief. Padua, Santo. — S. 10. Donatello, Madonnenrelief. Berlin, Altes Museum. — S. 11. Meister der Pellegrinikapelle, Madonnenstatuette. London, South Kensington Museum. — S. 12. Luca della Robbia, Madonnenrelief. New York, Sammlung Marquand. — S. 13. Carpeaux, Gruppe am Pavillon der Flora, Paris. — S. 17. Bertoldo, Madonna. Bronzerelief. Paris, Louvre. — S. 18. Desiderio, Madonnenrelief. Turin, Museum. — S. 19. Duccio, Madonnenrelief. Florenz, Museo dell' Opera. — S. 20. Desiderio, Madonnenstatuette. London, South Kensington Museum. — S. 21. Vittore Pisano, Der heil. Michael, Fresko-Ausschnitt. Verona, San Fermo. — S. 25. Michelangelo, Madonnenrelief. London, Royal Academy. — S. 26. Andrea Sansovino, Maria und Anna. Rom, S. Agostino. — S. 27. Jacopo Sansovino, Madonnenrelief. Berlin, Altes Museum. — S. 28. Pierino da Vinci, Madonnenrelief. Florenz, Museo Nazionale. — S. 29. Die Ausstellung der Royal Academy im Jahre 1787. Kupferstich. — S. 30. Gainsborough, Selbstbildnis. London, Royal Academy. — S. 33. Claude Lorrain, Der Hafen, Radierung. — S. 35. Claude Lorrain, Die springenden Böcke, Radierung. — S. 36. Claude Lorrain, Die Furt, Radierung. — S. 37. Bartholomé, Das Denkmal für die Toten, Gesammtansicht. — S. 39 und 40. Einzelheiten desselben. — S. 41. F. Krüger, Ausritt zur Jagd. Berlin, Kgl. Nationalgalerie. — S. 42, 43 und 44. F. Krüger, Drei Bildnisse, Lithographieen. — S. 45—48. Hans Holbein, Acht Bilder zum Alten Testament, Holzschnitte. — S. 49. Tilmann Riemenschneider, Der heilige Blutaltar in der Jacobskirche zu Rothenburg. — S. 53. Antonio Vivarini, Die Anbetung der Könige Berlin, Kgl. Gemäldegalerie. — S. 57. Vittore Pisano. Medaille auf Alphons von Neapel. — S. 58. Matteo de' Pasti, Medaille auf Alberti (Revers). — S. 59. Medaille auf Cosimo Medici. — S. 61. Wandmalereien aus der sog. Villa des Cicero in Pompeji. Neapel, Museo Nazionale. — S. 63. Kopf des Apoxyomenos. Rom, Vatikan. S. 65. Andrea del Sarto, Rötelzeichnung. Florenz, Uffizien. — S. 66. Pontormo, Kardinal Spannocchi Cervini. Rom, Galerie Borghese. — S. 67. Bronzino, Eleonora von Toledo. Berlin, Kgl. Gemäldegalerie. — S. 68. Pontormo, Zeichnung. Florenz, Uffizien. — S. 69—72. Kupferstiche und Holzschnitte von Hans Sebald Beham und Barthel Beham.

KÜNSTLER-VERZEICHNIS

Achenbach. Andreas Achenbach, Maler, geb. Cassel, 29. Sept. 1815, lebt in Düsseldorf. — Bd. I Taf. 109. Landschaft Stuttgart.

Aertsen. Pieter Aertsen, Maler, geb. Amsterdam, 1507, begraben ebenda, 3. Juni 1575. — Bd. III Taf. 91. Die Köchin, Brüssel.

Allemagna. Giovanni de Allemagna, Maler, thätig in Venedig von 1440—1446. — Vgl. Text Bd. VI S. 54. — Bd. VI Taf. 106. Triptychon, Venedig.

Altdorfer. Albrecht Altdorfer, Maler, geb. vor 1480, gest. Regensburg, bald nach dem 12. Februar 1538. — Text Bd. IV S. 21 ff. — Bd. I Taf. 154. Auffindung des Leichnams des hl. Quirinus, Nürnberg. — Bd. IV Taf. 42. Die Geburt Christi, Berlin. — Taf. 43. Susanna im Bade, München. — Abb. im Text Bd. IV. S. 23. Das Liebespaar, Holzschnitt. S. 24. Landschaft, Radierung.

Altichiero. Altichiero da Zevio, Maler, geb. vermutl. Zevio bei Verona um 1350, thätig zu Verona und Padua, gest. nach 1382. — Abb. im Text Bd. V., S. 6 und 8. Ausschnitte aus der Kreuzigung Padua.

Amadeo. Giov. Ant. Amadeo, Baumeister und Bildhauer, geb. Binasco bei Pavia, um 1447, gest. Mailand, 27. Aug. 1522. — Taf. 156. Colleoni-Denkmal, Bergamo.

Amberger. Christoph Amberger, Maler, geb. um 1500, thätig in Augsburg, gest. daselbst zwischen 1. Nov. 1561 u. 19. Okt. 1562. — Bd. I. Taf. 90. Sebastian Münster, Berlin.

Angelico. Fra Giovanni da Fiesole, gen. Fra Angelico, Maler, geb. Vicchio im Florentinischen, 1387, gest. Rom, 18. März 1455. — Text Bd. I S. 55 f. — Bd. I Taf. 92. Madonna mit dem Stern, Florenz. — Bd. III Taf. 21. Krönung Mariä, Florenz. — Bd. IV. Taf. 74. Christus als Pilger, Florenz.

Antike Kunst. — Bd. I Taf. 13. Weiblicher Kopf aus Pergamon, Berlin (Text S. 5 f.) — Taf. 31, 32. Venus von Milo, Paris (Text S. 6). — Taf. 45. Mosaik der Alexanderschlacht, Neapel (Text S. 22; vergl. auch die Abbildung ebenda). — Taf. 46. Alexandersarkophag, Konstantinopel (Text S. 22; vgl. auch die Abbildung S. 23). — Taf. 53. Der sterbende Gallier, Rom (Text S. 34). — Taf. 61. Medusa Ludovisi, Rom. — Taf. 70. Athenagruppe vom Zeusaltar aus Pergamon, Berlin (Text S. 34). — Taf. 85. Laokoon, Rom (Text S. 41. ff.; vgl. auch S. 34). — Taf. 93. Sophoklesstatue, Rom (Text Bd. III S. 68). — Taf. 116. Reiterstatue des Marc Aurel, Rom. — Taf. 125. Augustusstatue, Rom. — Taf. 133. Caracalla-Büste, Berlin. — — Taf. 141. Zwei Brunnenreliefs, Wien. — Taf. 148. Apoxyomenos (nach Lysippos), Rom (vgl. Text Bd. V S. 70 u. Bd. VI S. 62 ff.). — Taf. 157. Hermes von Praxiteles, Olympia. — Bd. II Taf. 5. Göttergruppe vom Parthenonfries, Athen. — Taf. 21. Weibl. Figur von der Akropolis, Athen. — Taf. 38. Gefallener Krieger aus dem Ostgiebel des Athenatempels von Aegina, München (vgl. Text Bd. IV. S. 51 f.). — Taf. 46. Athena, Weihrelief von der Akropolis, Athen. — Taf. 54. Dornauszieher, Bronzestatue, Rom (vgl. Text Bd. II S. 25 ff.). — Taf. 62. Idolino, Bronzestatue, Florenz (vgl. Text Bd. V. S. 70). — Taf. 69. Tänzerin aus Herkulanum, Bronzestatue, Neapel. — Taf. 77. Reliefs vom Ludovisischen Thron, Rom. — Taf. 85. Knöchelspielerinnen, Gemälde aus Herkulanum, Neapel. — Taf. 93. Lapithe und Kentaur, Metope vom Parthenon, London. — Taf. 107. Herakles und Telephos, Wandgemälde aus Herkulanum, Neapel. — Taf. 108. Diskuswerfer, Rom. — Taf. 124. Der Doryphoros (nach Polyklet), Neapel (vgl. Text Bd. V S. 70). — Taf. 133. Der Diadumenos aus Vaison (nach Polyklet), London (vgl. Text Bd. V. S. 71). — Taf. 143. Grabmal des Thraseas und der Euandria (aus Athen), Berlin. — Bd. III Taf. 6. Betender Knabe, Bronzestatue, Berlin. — Taf. 13. Sitzendes Mädchen, Tanagrafigur, Berlin (vgl. Text S. 6). — Taf. 22. Apollo von Belvedere, Rom (nach Leochares?). — Taf. 30. Der Amazonenkampf, London (Werk des Skopas; vgl. Text Bd. IV S. 64). — Taf. 38. Das Eleusinische Relief, Athen. — Taf. 46. Marsyas, Marmorstatue, Rom (Werk des Myron). — Taf. 53. Periklesbüste, London (nach Kresilas?; vgl. Text S. 65). — Taf. 77. Demeter von Knidos. Marmorstatue, London. — Taf. 84. Narciss, Bronzestatue, Neapel. — Taf. 92. Gruppe des Künstlers Menelaos, Rom. — Taf. 102. Römer, Marmorstatue, Paris (Werk des Kleomenes). — Taf. 110. Athenaschale, Berlin. — Taf. 118. Relief einer Säule aus Ephesos, London. — Taf. 134. Aeschines, Marmorstatue, Neapel. — Taf. 136. Demosthenes, Marmorstatue, Neapel. — Taf. 142. Euripides, Marmorbüste, Neapel (vgl. Text S. 68). — Taf. 157. Amazone, Berlin (vgl. Text Bd. V S. 71). — Bd. IV. Taf. 6. Gallier und sein Weib, Marmorgruppe, Rom. — Taf. 14. Figur von einem attischen Grabdenkmal, Marmor, Berlin. — Taf. 22. Menelaos mit der Leiche des Patroklus, Marmorgruppe, Florenz (vgl. Text S. 62 ff.). — Taf. 30. Schutzflehende, Marmorstatue, Rom. — Taf. 44. Apollo, Bronzestatue, Paris. — Taf. 61. Jünglingskopf, Marmor, Athen. — Taf. 70. Jason und Pelias, Wandgemälde, Neapel. — Taf. 73. Wagenlenker, Bronzestatue, Delphi. — Taf. 86. Herakles und Atlas, Metope, Olympia. — Taf. 100. Apollostatue, vom Westgiebel, Olympia (vgl. Text S. 49 f.). — Taf. 101. Kentaure und Lapithin, vom Westgiebel, Olympia (vgl. Text S. 49 f.). — Taf. 110. Weibl. Figur vom Esquilin, Marmorstatue, Rom (vgl. Text Bd. V S. 71). — Taf. 121. Menelaos, Marmorkopf, Rom (vgl. Text S. 62 ff.). — Taf. 147. Sandalenbinderin, Marmorrelief, Athen. — Taf. 158. Heraklesschale vom Hildesheimer Silberfund, Berlin. — Bd. V Taf. 4. Kopf des Dionysos, Neapel. — Taf. 14. Der Athlet, München. — Taf. 30. Relief von der Ara Pacis, Florenz. — Taf. 46. Zeus von Otricoli, Rom. — Taf. 60. Praxiteles, Musenrelief von Mantinea, Athen. — Taf. 70. Eutychides, Antiochia, Rom. — Taf. 93. Weibl. Figur von der Akropolis, Athen. — Taf. 96. Griechischer Spiegel, Berlin. — Taf. 109. Römisches Ehepaar, Rom — Taf. 117. Das Grabmal des Aristonautes, Athen. — Taf. 125. Grabmal, Athen. — Taf. 126. Grabmal, Athen. — Taf. 137. Amazone, Rom (vgl. Text Bd. V S. 71 f.). — Taf. 138. Amazone, Rom (vgl. Text Bd. V S. 71 f.). — Taf. 149. Grabmal der Hegeso, Athen. — Bd. VI Taf. 6. Wölfin, Bronzestatue, Rom. — Taf. 37. Der Schleifer, Marmorstatue, Florenz. — Taf. 52. Juno Ludovisi, Rom. — Taf. 53. Die Hieronschale, Berlin. — Taf. 69. 70. Die Nike von Samothrake, Paris. — Taf. 93. Apollo, Marmorstatue, Rom. — Taf. 110. Platte vom Fries des Apollotempels zu Phigalia, London. — Taf. 125. Hellenistisches Relief, Rom. — Taf. 134. Artemis von Gabii, Marmorstatue, Paris. — Taf. 157, 158. Reitergruppen vom Parthenonfries, London. — Abb. im Text. Bd. I S. 21. Alexanderherme, Paris (vgl. Text S. 22). S. 33. Gigantenkopf vom Zeusaltar aus Pergamon, Berlin (vgl. Text S. 34). — Bd. II S. 1. Metope vom Parthenon, London. S. 2, 3, 4. Frauengruppe, Jüngling, Pferdekopf aus dem Ostgiebel des Parthenon, London. S. 26. Dornauszieher, Marmorstatue London (vgl. Text S. 27). S. 49. Sog. Aldobrandinische Hochzeit, Rom (vgl. Text S. 49 ff.). S. 50. Wandgemälde aus Herkulanum (Text S. 51) und aus Pompeji. S. 51. Ausschnitt aus der Aldobrandinischen Hochzeit. — Bd. III S. 5. Vasenbild (vgl. Text S. 5) und Eros, Tanagrafigur, Berlin. S. 6. 7, 8 Frauen (vgl. Text S. 6) und Bäcker, Tanagrafiguren, Berlin, S. 66. Köpfe vom Grabmal des Prokleides (Text S. 67). S. 67. Platonbüste, Rom (Text S 67 f.). S. 68. Sokrates. Büste, Rom (Text S. 68). — Bd. IV. S. 49. Westgiebel des Athenatempels von Aegina (vgl. Text S. 51 f.). S. 50 u. 51. Ost- und Westgiebel des Zeustempels von Olympia (vgl. Text S. 49 ff.). S. 52. Fragmente eines Giebels, Athen (vgl. Text S. 50). S. 61, 62 u. 64. Reliefplatten vom Fries des Mausoleums (vgl. Text S. 64). S. 63. Pasquino, Marmorfragment, Rom (vgl. Text S. 61 ff.). — Bd. V S. 69. Kopf des Doryphoros des Polyklet, Neapel (vgl. Text S. 70). S. 72. Münzen von Agros mit der Hera (vgl. Text S. 69). — Bd. VI S. 61. Wandmalereien, Neapel (vgl. Text S. 64). — S. 62. Kopf des Apoxyomenos (nach Lysippos), Rom (vgl. Text S. 63).

Antonello. Antonello da Messina, Maler, geb. Messina, um 1444, gest. Venedig, um 1493. — Bd. IV Taf. 65. Männliches Bildnis. Berlin. — Taf. 141. Der hl. Sebastian, Dresden. — Bd. V Taf. 61. Der hl. Hieronymus, London. — Bd. VI Taf. 85. Der sog. Condottière, Paris.

Arca. Niccolo dell' Arca, Bildhauer, geb. Bari?, gest. Bologna, 2. März 1494. — Bd. III Taf. 96. Der hl. Bernhardin, Berlin.

Asselijn. Jan Asselijn, Maler, geb. Diepen, 1610, begr. Amsterdam, Oct. 1652. — Bd. VI Taf. 4. Der Schwan, Amsterdam.

Baldovinetti. Alesso Baldovinetti, Maler, geb. Florenz, 14. Oct. 1427, gest. 29. Aug. 1499. — Bd. VI Taf. 36. Madonna, Paris.

Baldung. Hans Baldung gen. Grien, Maler, geb. bei Strassburg, zw. 1475 und 1480, gest. Strassburg, 1545. — Bd. III Taf. 145. Das Martyrium der hl. Dorothea, Prag. — Bd. VI Taf. 77. Die Beweinung, London.

Barye. Antoine-Louise Barye, Bildhauer, geb. Paris, 24. September 1796, gest. ebenda, 25. Januar 1875. — Bd. III S. 32. Löwe und Schlange, Paris.

Bartholomé. Albert Bartholomé, Bildhauer, geb. Thiverval, 29. Aug. 1848, lebt in Paris. — Text Bd. VI S. 37 ff. — Bd. II Taf. 136, Bd. VI Taf. 73—75, Abb. im Text Bd. VI S. 37, 39, 40. Kirchhofsmonument, Paris. — Bd. VI Taf. 76. Christus, Bouillant.

Bartolommeo. Fra Bartolommeo della Porta, Maler, geb. Suffignano bei Florenz, 1475, gest. Florenz 1517. — Text Bd. IV S. 37 ff. — Bd. II Taf. 125. Madonna, Besançon. — Taf. 148. Die Beweinung. Florenz. — Bd. IV Taf. 75. Christus als Pilger, Florenz. — Taf. 84, 85. Die Madonna della Misericordia, Lucca. — Abb. im Text Bd. IV S. 37. Madonnenstudie, Chantilly. S. 38. Studienblatt, Weimar. S. 39. Madonna, Florenz. S. 40. Vision des hl. Bernhard, Florenz.

Bastien-Lepage. Jules Bastien-Lepage, Maler, geb. Damvilliers (Meuse), 1. Nov. 1848, gest. Paris, 10. Dez. 1884. — Bd. I. Taf. 151. Heuernte, Paris.

Begas. Reinhold Begas, Bildhauer, geb. Berlin, 15. Juli 1831, lebt in Berlin. — Bd. III Taf. 112. Menzelbüste, Berlin.

Beham. Barthel Beham, Maler und Stecher, geb. Nürnberg, 1502, gest. Italien, 1540. — Text Bd. VI S. 69 ff. — Bd. VI Taf. 139. Das Kreuzeswunder, München. — Abb. im Text Bd. VI S. 70. Leonhart von Eck. Kupferstich. S. 71. Madonna. Kupferstich S. 70 u. 71. Kampfscenen, Kupferstiche.

Beham. Hans Sebald Beham, Maler und Stecher, geb. Nürnberg, 1500, gest Frankfurt, 22. Nov. 1550. — Text Bd. VI S. 69 ff. — Abb. im Text Bd. VI S. 69. Bauernhochzeit, Holzschnitt, und Marktbauer, Kupferstich. S. 70 71. Bauernhochzeit, Bauern in der Laube, kämpfende Bauern, Kupferstiche. S. 72. Der Genius mit dem Alphabet, Kupferstich.

Bellini. Gentile Bellini, Maler, geb. Padua oder Venedig, 1426 oder 1427, gest. Venedig, 23. Febr. 1507. — Text Bd. II S. 29 ff. — Bd. IV Taf. 78. Bildnis der Catarina Cornaro, Budapest. — Abb. im Text Bd. II S. 29. Predigt des hl. Marcus, Mailand, und Selbstportr., Ausschnitt aus dem Gemälde: Miracolo della S. Croce, Venedig.

Bellini. Giovanni Bellini, Maler, geb. Venedig, um 1430, gest. ebenda 29. Nov. 1516. — Text Bd. II S. 29 ff. — Bd. I Taf. 121. Doge Loredano, London. — Bd. II Taf. 43. Madonna, Venedig. — Taf. 59, 60. Madonna, Venedig — Taf. 24. Venus, Venedig. — Bd. V Taf. 134. Die Verklärung Christi, Neapel.

Bellini. Jacopo Bellini, Maler, geb. Venedig, 1405 (?), gest. Venedig, 1470 (?). — Text Bd. II S. 29 ff.; vgl. Bd. VI S. 53 ff. — Bd. VI Taf. 92. Madonna, Paris. — Taf. 105. Madonna, Venedig. — Abb. im Text Bd. II S. 30. Seite aus dem Pariser Skizzenbuch.

Bernini. Lorenzo Bernini, Bildhauer, geb. Neapel, 7. Dez. 1598, gest. Rom, 28. Nov. 1680. — Text Bd. II S. 41 ff.; vgl. auch S. 19 und Bd. III S. 35 f. — Bd. II Taf. 40. Die Reiterstatue Constantins, Rom. — Taf. 80. David, Rom. — Taf. 82, 83. Grabmal Urbans VIII., Rom. — Bd. III Taf. 60. Fontana dei quatro Fiumi, Rom. — Abb. im Text Bd. II S. 41. Apollo und Daphne, Rom. S. 42. Verzückung der hl. Teresa, Rom.

Bertoldo. Bertoldo di Giovanni, Bildhauer, geb. Florenz, um 1410, gest. ebenda, Ende 1491. — Vgl. Text Bd. VI S. 17 und S. 60. — Bd. V Taf. 78. Reiterschlacht, Florenz. — Bd. VI Taf. 120. Medaille auf Muhamet II. — Abb. im Text Bd. VI S 17. Madonnenrelief, Paris

Besnard. Paul-Albert Besnard, Maler, geb. Paris, 2. Juni 1849, lebt daselbst. — Text Bd. V S. 45 ff. — Bd. V Taf. 94. 95. Das Laboratorium. Die Darreichung der Arzenei. Paris. — Abb. im Text Bd. V S. 45. Landschaft, Paris. S. 46. Studienkopf. S. 47. Ein Kupferstecher, Paris.

Bisschop. Christoffel Bisschop, Maler, geb. Leeuwarden, 22. Apr. 1822, lebt im Haag. — Bd. IV. Taf. 38. Sonnenschein in Haus nnd Herz, München.

Blake. William Blake, Maler, geb. London, 28. Nov. 1757, gest. ebenda 12. Aug. 1827. — Bd. VI Taf. 102. Illustration zu Miltons Ode auf die Geburt Christi, Manchester.

Böcklin. Arnold Böcklin, Maler, geb. Basel, 16. Okt. 1827, lebt in Florenz. — Text Bd. I S. 23 f. — Bd. I Taf. 16. Das Gefilde der Seligen, Berlin. — Bd. IV Taf. 56. Mutter und Kind, Berlin. — Vgl. Bd. III Taf. 80.

Böttner. Wilhelm Böttner, Maler, geb. Ziegenhayn, 1752, thätig in Cassel, gest. 1805. — Bd. II Taf. 35. Königin Luise, Cassel.

Bologna. Giovanni da Bologna, Bildhauer, geb. Douai, 1524, gest. Florenz, 1608. — Vgl. Text Bd. II S. 19. — Bd. II Taf. 71, 72. Der Raub der Sabinerinnen, Florenz.

Bonheur. Rosa Bonheur, Malerin, geb. Bordeaux, 16. März 1822, gest. Fontainebleau, 25. Mai 1899. — Bd. IV Taf. 80. Beim Pflügen, Paris.

Bonington. Richard Parkes Bonington, Maler, geb. Arnold bei Nottingham, 25. Okt. 1801, gest. London, 23. Sept. 1828. — Bd. V Taf. 56. Marine, Berlin.

Bordone. Paris Bordone, Maler, geb. Treviso, etwa 1500, gest. Venedig, 19. Jan. 1571. — Bd. II Taf. 129. Ueberreichung des Markusringes, Venedig. — Bd. IV Taf. 150. Hl. Georg, Rom.

Borgognone. Ambrogio da Fossano gen. Borgognone, thätig in Mailand 1481—1522, gest. wahrscheinlich Mailand 1523. — Bd. VI Taf. 18. Die Darbringung, Lodi.

Bosboom. Ian Bosboom, Maler, geb. Haag, 18. Febr. 1817, gest. ebenda, 14. Febr. 1891. — Bd. IV Taf. 37. In der Kirche S. Laurentius zu Alkmaar, Rotterdam.

Botticelli. Sandro Botticelli, Maler, geb. Florenz, 1446, gest. ebenda, 17. Mai 1510. — Text Bd III S. 37 ff. — Bd. I Taf. 132. Bildnis des Piero de' Medici, Florenz. — Bd. II Taf. 2. Der Frühling, Florenz. — Taf. 101. Die Verlassene, Rom. — Taf. 122. Die Geburt der Venus, Florenz. — Taf. 142. Die Anbetung der Könige, Florenz. — Bd. III Taf. 26. Madonna, Rom. — Taf. 67, 68. Die Rotte Korah, Rom. — Taf. 74. Das Magnificat, Florenz. — Taf. 75. Dante und Beatrice (Zeichnung), Berlin. — Bd. VI Taf. 156. Weihnacht der Märtyrer, London. — Abb. im Text Bd. III S. 37. Bacchus und Ariadne, Stich nach Botticelli. S. 38. Die Fruchtbarkeit (Zeichnung), London. S. 40. Ausschnitt aus dem Opfer des Aussätzigen, Rom.

Boucher. François Boucher, Maler, geb. Paris, 19. Sept. 1703, gest. ebenda, 30. Mai 1770. — Bd. V Taf. 13. Diana, Paris.

Bouts. Dirk Bouts, Maler, geb. Haarlem, zw. 1410 und 1420, gest. Loewen, 6. Mai 1475. — Vgl. Text Bd. I S. 35. — Bd. III Taf. 147. Sakramentsaltar, Loewen, München, Berlin. — Bd. V Taf. 41. Männl. Bildn., London. — Bd. VI Taf. 114. Die Grablegung, London.

Bracci. Pietro Bracci, Bildhauer, geb. Rom, 26. Juni 1700, gest. ebenda, 13. Febr. 1773 — Bd. III. Taf. 15. 16. Die Fontana. Trevi, Rom (vgl. Text Bd. III. S. 36).

Brekelenkam. Quirin van Brekelenkam, Maler, geb. Zwammerdam, gest. Leiden, 1668. — Bd. IV. Taf. 96. Frau mit Magd, Berlin.

Briot. François Briot, thätig in Besançon und (1585 bis 1615) in Montbéliard. — Vgl. Text Bd. II S. 66 ff. — Bd. II Taf. 135. Temperantiaschüssel, Berlin. — Abb. im Text Bd. II S. 68 Porträtstempel.

Bronzino. Agnolo di Cosimo gen. Bronzino, Maler, geb. Monticelli bei Florenz, um 1502, gest. Florenz, 23. Nov. 1572. — Vgl. Text Bd. VI. S. 68. — Bd. III Taf. 73. Stefano Colonna, Rom. — Bd. IV Taf. 153. Lucrezia de' Pucci, Florenz. — Bd. VI. Taf. 133. Ugolino Martelli, Berlin. — Text Bd. VI S. 67. Eleonora von Toledo, Berlin.

Brouwer. Adriaen Brouwer, Maler, geb. wahrscheinlich Oudenaerde in Flandern, 1605, begraben Antwerpen, 1. Febr. 1638. — Bd. II Taf. 146. Raufende Kartenspieler, München

Brown. Ford Madox Brown, Maler, geb. Calais, 16. April 1821, gest. London, 6. Oct. 1893. — Bd. VI Taf. 71. Die Fusswaschung, London. — Taf. III. Arbeit, Manchester.

Brüggemann. Hans Brüggemann, Bildhauer, geb. Husum, um 1480, gest. ebenda, um 1540. — Bd. IV Taf. 151. Ecce Homo, Holzschnitzerei, Schleswig.

Brueghel. Peeter Brueghel der Aeltere, geb. bei Breda, um 1525, gest. Brüssel, 1569. — Bd. III Taf. 141. Die Blinden, Neapel. — Bd. VI Taf. 149. Die Bauernhochzeit, Wien.

Brunellesco. Filippo Brunellesco, Bildhauer, geb. Florenz, 1377, gest. ebenda, 15. April 1446. — Vgl. Text Bd. II S. 28. — Abb. im Text Bd. II S. 25. Das Opfer Isaaks, Florenz.

Burckmair. Hans Burckmair, Maler, geb. Augsburg 1473, gest. ebenda 1531. — Vgl. Text Bd. II S. 20 — Bd. I Taf. 149. Madonna, Nürnberg. — Bd. V Taf. 129. Martin Schongauer, München. — Abb. im Text Bd. I S. 25. Studie zu Taf. 149, Berlin. — Bd. II S. 17. Kaiser Maximilian, Holzschnitt.

Burne-Jones. Edward Burne-Jones, Maler, geb. Birmingham, 28. Aug. 1833, gest. 1898. — Vgl. Text Bd. III S. 16 u. 29. — Bd. III Taf. 58. Der Stern von Bethlehem, Oxford. — Abb. im Text Bd. III S. 13. Das Haus des Todes.

Cano. Alonso Cano, Maler, geb. Granada, 19. März 1601, gest. ebenda, 3. Okt. 1667. — Bd. V Taf. 91. Die Madonna mit dem Sternenkranz, Madrid.

Canova. Antonio Canova, Bildhauer, geb. Possagno bei Bassano, 1. Nov. 1757, gest. Venedig, 13. Aug. 1822. — Bd. III Taf. 55, 56. Das Grabmal Clemens XIII., Rom.

Caparra. Niccolò Grosso gen. Caparra, Kunstschmied, arbeitete in Florenz im XV. Jahrh. — Vgl. Text Bd. V S. 67. 68. — Bd. V Taf. 130. Fackelhalter, Florenz.

Capelle. Jan van de Capelle, Maler, geb. Amsterdam, 1624 oder 1625, begr. ebenda 22. Dez. 1679. — Bd. VI Taf. 43. Seestück, London.

Caravaggio. Michelangelo Amerighi gen. Caravaggio, Maler, geb. Caravaggio, 1569, gest. Porto d'Ercole, 1609. — Bd. VI Taf. 141. Der Tod Mariä, Paris

Carpeaux. Jean-Baptiste Carpeaux, Bildhauer, geb. Valenciennes, 11. Mai 1827, gest. Bécon bei Asnières, 12. Okt. 1875. — Text Bd. VI S. 13 ff. — Bd. I Taf. 29. Der Tanz, Marmorgruppe, Paris. — Bd. VI Taf. 31. Die vier Weltteile, Paris. — Taf. 32. Gérômebüste, Paris. — Taf. 88. Bildnisbüste, Paris. — Abb. im Text Bd. VI S. 13. Gruppe am Pavillon der Flora, Paris.

Carriès. Jean Carriès, Bildhauer, geb. Lyon, 15. Febr. 1855, gest. Paris, 1. Juli 1894. — Bd. V Taf. 136. Schlafender Säugling und Selbstbildnis, Hamburg.

Cazin. Jean-Charles Cazin, Maler, geb. Samer (Pas-de-Calais), 1841, lebt in Paris. — Bd. I Taf. 134. Ismaël, Paris. — Bd. III Taf. 54. Landschaft, Berlin.

Cellini. Benvenuto Cellini, Bildhauer, geb. Florenz, 1500, gest. ebenda, 13. Febr. 1571. — Vgl. Text Bd. III S. 61. — Bd. II Taf. 151, 152. Perseusstatue, Florenz. — Bd. V Taf. 6. Tafelaufsatz, Wien. — Abb. im Text Bd. III S. 61. Nymphe, Paris.

Champaigne. Philippe de Champaigne, Maler, geb. Brüssel, 26. Mai 1602, gest. Paris, 12. Aug. 1674. — Bd. VI Taf. 97. Richelieu, Paris. — Taf. 124. Das Gebet, Paris.

Chapu. Henri Chapu, Bildhauer, geb. Le Mée (Seine-et-Marne), 29. Sept. 1833, gest. Paris, 20. April 1891. — Bd. I Taf. 40. Jeanne d'Arc, Marmorstatue, Paris.

Chardin. Jean-Baptiste Siméon Chardin, Maler, geb. Paris, 2. Nov. 1699, gest. ebenda, 6. Dez. 1779. — Bd. II Taf. 155. Mutter und Sohn, Wien. — Bd. V Taf. 103. Das kleine Mädchen mit dem Federball, Paris.

Chodowiecki. Daniel Chodowiecki, Maler, geb. Danzig, 16. Oktober 1726, gest. Berlin, 7. Februar 1801. — Text Bd. V S. 9 ff. Vgl. Bd. III S. 4 u. Taf. 5. — Bd. III Taf. 34. Männliches Bildnis, Berlin. — Bd. V Taf. 22. Das Atelier des Künstlers, Radierung. — Abb. im Text Bd. V S. 9. Berliner Predigertrachten, Radierungen; Modebild aus dem Gothaischen Hof-Kalender auf 1782. S. 10. Illustration zu Sophiens Reise, Radierung. S. 11. Figurenstudie, Berlin. S. 12. Einwanderung der Franzosen, Radierung.

Civitali. Matteo Civitali, Bildhauer, geb. Lucca, 20. Juli 1435, gest. ebenda, 12. Okt. 1501. — Vgl. Text Bd. VI. S. 19. — Bd. II Taf. 64. Engel, Lucca. — Bd V. Taf. 72. Der Glauben, Florenz.

Constable. John Constable, geb. East Bergholt (Suffolk), 11. Juni 1776, gest. Hampstead, 1. April 1837. — Bd. III Taf. 128. Das Kornfeld, London. — Bd. VI Taf. 54. Das Kenotaph, London.

Conti. Bernardino de' Conti, Maler, geb. Pavia, thätig zu Mailand von 1499 bis nach 1522. — Bd. V Taf. 97. Francesco Sforza als Knabe, Rom

Coques. Gonzales Coques, Maler, geb. Antwerpen, 1618, gest. ebenda, 18. April 1684. — Bd. I Taf. 156. Der junge Gelehrte und seine Schwester, Cassel.

Cornelius. Peter Cornelius, Maler, geb. Düsseldorf, 23. Sept. 1783, gest. Berlin, 6. März 1867. — Text Bd. II S. 53 ff.; Bd. III S. 45 ff. — Bd. II Taf. 110. Die Auslegung der Träume Pharaos und Joseph giebt sich seinen Brüdern zu erkennen, Berlin (aus der Casa Bartholdy). — Bd. III Taf. 94. Faust und Mephisto, Zeichnung, Frankfurt a. M. — Taf. 95. Die apokalyptischen Reiter, Carton, Berlin. — Abb. im Text Bd. II S. 53 und 55. Erster Entwurf für ein Bild der Casa Bartholdy. — Bd. III S. 45. Rechte Seite der Nordwand des geplanten Camposanto. — S. 48. Der Morgen, Carton, Berlin.

Corot. Camille Corot, Maler, geb. Paris, 20. Juli 1796, gest. ebenda, 23. Febr. 1875. — Bd. I Taf. 94. Landschaft, Paris.

Correggio. Antonio Allegri gen. Correggio, Maler, geb. Correggio, 1494, gest. ebenda, 5. März 1534. — Text Bd. III S. 53 ff. — Bd. II Taf. 41. Die hl. Nacht, Dresden. — Bd. III Taf. 105. Madonna Campori, Modena. — Taf. 106. Christi Abschied von Maria, London. — Abb. im Text Bd. III S. 53. Johannes, Parma. S. 55. Ganymed, Wien. S. 56. Putten, Parma.

Cosimo. Piero di Cosimo, Maler, geb. Florenz 1462, gest. ebenda 1521. — Bd. VI Taf. 44. Giuliano da San Gallo, Haag.

Cossa. Francesco Cossa, Maler, thätig in Ferrara seit 1450 etwa, begab sich 1470 nach Bologna. — Bd. I Taf. 74. Der Herbst, Berlin. — Bd. III Taf. 156. Die Weberinnen, Ferrara.

Costa. Lorenzo Costa, Maler, geb. Ferrara, 1460, gest. Mantua, 5. März 1535. — Bd. V Taf. 34. Mythologische Scene, Louvre.

Courbet. Gustave Courbet, Maler, geb. Ornans, 10. Juni 1819, gest. Vevey, 1. Januar 1878. — Bd. I Taf. 79. Rehe, Paris. — Bd. IV Taf. 23. Ein Begräbnis zu Ornans, Paris. — Bd. VI Taf. 151. Selbstbildnis, Paris.

Cranach. Lucas Cranach, geb. Kronach in Franken, 4. (?) Okt. 1472, gest. Weimar, 16. Okt. 1553. — Text Bd. III S. 17 ff. — Bd. III Taf. 2. 3. Ruhe auf der Flucht, München. — Taf. 37. Venus und Amor, Petersburg. — Abb. im Text Bd. III S. 17. Randverzierung im Gebetbuch Kaiser Maximilians, München.

Credi. Lorenzo di Credi, Maler, geb. Florenz, 1459, gest. ebenda, 12. Jan. 1537. — Abb. im Text Bd. I S. 30. Studienkopf, Wien. — Bd. III Taf. 12. Verkündigung, Florenz.

Cristus. Petrus Cristus, Maler, geb. Baerle, lebte noch 1472 in Brügge. — Vgl. Text Bd. II S. 33 f. — Abb. im Text Bd. II S. 34. Der hl. Eligius, Köln.

Crivelli. Carlo Crivelli, Maler, geb. Venedig um 1470, thätig bis 1493. — Text Bd. V S. 13 ff. — Bd. I Taf. 140. Madonna, Berlin. — Bd. V Taf. 26. Verkündigung, London. — Abb. im Text Bd. V. S. 13. Hl. Magdalena, Berlin.

Cuijp. Aelbert Cuijp, Maler, geb. Dordrecht, Okt. 1620, beerdigt ebenda, 15. November 1691. — Vgl. Text Bd. IV S. 46 ff. — Bd. I Taf. 124. Landschaft Rotterdam. — Bd. VI Taf. 98. Kühe am Flussufer, London. — Taf. 115. Dordrecht, Amsterdam.

Dampt. Jean Dampt, Bildhauer, geb. Vénarey (Côte d'Or), 2. Januar 1854, lebt in Paris. — Bd. II Taf. 160. Der Kuss der Grossmutter, Paris.

Dannecker. Johann Heinrich Dannecker, Bildhauer, geb. Waldenbruch bei Stuttgart, 15. Okt. 1758, gest. Stuttgart, 8. Dezember 1841. — Bd. I Taf. 80. Ariadne, Marmorstatue, Frankfurt a. M. — Bd II Taf. 104. Schillerbüste, Stuttgart.

Daubigny. Charles-François Daubigny, Maler, geb. Paris, 15. Febr. 1817, gest. ebenda, 20. Febr. 1878. — Bd. IV Taf. 102, 103. Der Frühling, Paris.

David. Jacques-Louis David, Maler, geb. Paris, 31. August 1748, gest. Brüssel, 29. Dezember 1825. — Bd. I Taf. 118. Bildnis der Madame Récamier, Paris. — Bd. II Taf. 113. Der General Bonaparte, Paris. — Bd. III Taf. 103. Marat, Brüssel.

David. Pierre-Jean David d'Angers, Bildhauer, geb. Angers, 12. März 1789, gest. Paris, 5. Jan. 1856. — Bd. IV Taf. 160. Goethebüste, Weimar.

Defregger. Franz Defregger, Maler, geb. Dölsach (Tirol), 30. April 1835, lebt in München. — Bd. I Taf. 5. Tiroler Landsturm, Berlin.

Degas. Hilaire-Germain Edgard Degas, Maler, geb. Paris, 19. Juli 1834, lebt in Paris. — Bd. V Taf. 150. Auf der Rennbahn, Paris.

Delacroix. Eugène Delacroix, Maler, geb. Charenton St. Maurice, 26. April 1799, gest. Paris, 13. August 1863. — Bd. I Taf. 71. Algerische Frauen, Paris. — Bd. II Taf. 92. Dantebarke, Paris. — Bd. IV Taf. 144. Das Gemetzel auf Chios, Paris.

Desiderio. Desiderio da Settignano, Bildhauer, geb. Settignano bei Florenz, 1428, gest. Florenz, 16. Jan. 1464. — Vgl. Text Bd. I S. 64. und Bd. VI S. 18. — Bd. I Taf. 103, 104. Grabmal des Carlo Marsuppini, Florenz. — Taf. 152. Büste einer urbinatischen Prinzessin, Berlin. — Bd. III Taf. 104. Tabernakel, Florenz. — Bd. IV Taf. 32. Büste der Marietta Strozzi, Berlin. — Bd. VI Taf. 46. Der hl. Hieronymus, Dorpat. — Abb. im Text Bd. VI S. 18. Madonnenrelief, Turin. S. 20. Madonnenstatuette, London.

Domenichino. Domenico Zampieri, gen. Domenichino, Maler, geb. Bologna, 21. Okt. 1581, gest. Neapel, 15. April 1641. — Bd. IV Taf. 139, 140. Die Jagd der Diana, Rom.

Donatello. Donato di Niccolò di Betto Bardi, gen. Donatello, Bildhauer, geb. Florenz, 1386, gest. ebenda, 13. Dez. 1466. — Text Bd. I S. 37 ff.; Bd. VI S. 9 ff; vgl. auch Bd. I S. 63 und Bd. II S. 19. — Bd. I Taf. 38. Büste des Uzzano, Florenz. — Taf. 63, 64. Gattamelata, Padua (vgl. auch die Abbildung im Text Bd. I S. 37 u. 38). — Taf. 72. Hl Georg, Florenz. — Taf. 78. Verkündigung (Relief), Florenz. — Taf. 128. Grabmal Johannes XXIII. (gemeinsam mit Michelozzo), Florenz. — Bd. II Taf. 96. Davidstatue (Marmor), Florenz. — Taf. 102. Davidstatue (Bronze), Florenz. — Bd. III Taf. 24. Der Zuccone, Florenz. — Taf. 82. Laurentiusbüste, Florenz. — Taf. 149. Judith, Florenz. — Bd. IV Taf. 39, 40. Johannes der Ev. (Statue), Florenz. — Bd. VI Taf. 23. Madonnenrelief, Paris. — Taf. 127. Johannesbüste, Berlin. — Abb. im Text Bd. I S. 38. Kinderreigen, Florenz. S. 39. Putto (Relief), Padua. S. 40. Cupido (Statue), Florenz. S. 40. Medaillons nach antiken Cameen, Florenz. — Bd. II S. 17. Der hl. Georg (Marmorrelief), Florenz. — Bd. VI S. 9. Madonnenrelief, Padua. S. 10. Madonnenrelief, Berlin. — Vgl. Bd. V Taf. 144.

Donndorf. Adolph Donndorf, Bildhauer, geb. Weimar, 16. Febr. 1835, lebt in Stuttgart. — Bd. I Taf. 144. Bismarck, Stuttgart.

Dossi. Giovanni Luteri, gen. Dosso Dossi, Maler, geb. im Mantuanischen, etwa 1479, gest. Ferrara, 1542. — Bd. IV Taf. 98. Madonna, Modena. — Bd. VI Taf. 34. Der Narr, Modena.

Dou. Gerard Dou, Maler, geb. Leiden, 7. April 1613, begraben ebenda, 9. Febr. 1675. — Bd. II Taf. 139. Die Abendschule, Amsterdam. — Bd. III Taf. 20. Die junge Mutter, Haag — Bd. V Taf. 84. Der alte Schulmeister, Dresden.

Dupré. Jules Dupré, Maler, geb. Nantes, 1812, gest. L'Isle-Adam bei Paris, 7. Okt. 1889. — Bd. V Taf. 110. Morgen, Paris.

Duccio. Agostino d'Antontio di Duccio, Bildhauer, geb. Florenz, 1418, gest. Perugia, um 1481. — Vgl. Text Bd. VI S. 17. — Abb. im Text Bd. VI S. 19. Madonnenrelief, Florenz.

Dürer. Albrecht Dürer, Maler, geb. Nürnberg, 21. Mai 1471, gest. ebenda, 6. April 1528. — Text Bd. I S. 15 f.; Bd. II S. 11 f.; Bd. III S. 49 ff. — Bd. I Taf. 1. Holzschuher, Berlin. — Taf. 27.

Oswald Krell, München. — Taf. 41. Jugendliche Frau, Berlin. — Taf. 81. Madonna mit dem Zeisig, Berlin. — Taf. 97. Selbstbildnis, München. — Bd. II Taf. 12, 13. Die Apostel, München. Taf. 18, 19. Der Baumgartnersche Altar, München. — Bd. III Taf. 81. Lautenspielender Engel, Zeichn., Berlin. — Taf. 100. Apostel, Zeichn., Berlin. — Taf. 101. Simson und die Philister, Zeichn., Berlin. — Taf. 140. Bildnis, Wien. — Bd. V Taf. 5. Die Melancholie, Kupferstich. — Taf. 33. Hans Imhoff, Madrid. — Taf. 145. Junges Mädchen, Berlin. — Bd. VI Taf. 89. Ritter, Tod und Teufel, Kupferstich. — Abb. im Text Bd. I S. 13, 14, 15, 16. Vier Bildnisstudien, Wien. — Bd. III S. 49. Nürnberg, Tuschzeichn., Bremen. S. 50. Magdalena, Zeichn., Paris. S. 51. Madonna, Zeichn., Windsor. S. 52. Seeländerinnen, Zeichn., Chantilly. — Bd. IV S. 58. Erasmus, Zeichn., Paris.

Dyck. Anton van Dyck, Maler, geb. Antwerpen, 22. März 1599, gest. London, 9. Dez. 1641. — Text Bd. IV S. 53 ff. — Bd. I, Taf. 2. Die Kinder Karls I., Windsor Castle. — Taf. 22. Die Frau des Colyn de Nole, München. — Bd. II Taf. 1. Lord Wharton, St. Petersburg. — Taf. 89. Die Ruhe auf der Flucht, München. — Bd. IV Taf. 33. Wilhelm II. von Oranien, Petersburg. — Taf. 76, 77. Karl I. von England, Paris. — Taf. 97. Junger Edelmann, Wien. — Taf. 106, 107. Die hl. Dreieinigkeit, Budapest. — Bd. VI. Taf. 116. Cornelius von der Geest, London. — Taf. 137. Maria Luisa de Tassis, Wien. — Abb. im Text Bd. IV S. 53. Hl. Familie mit Engeln eigen, Petersburg.

Elsheimer. Adam Elsheimer, Maler, getauft Frankfurt a. M., 18. März 1578, gest. Rom, um 1620. — Bd. IV Taf. 83. Jupiter und Merkur bei Philemon und Baucis, Dresden.

Enderlein Caspar Enderlein, geb. Basel, gest. Nürnberg, 1633. — Vgl. Text Bd. II S. 66 ff — Abb. im Text Bd. II S. 66. Mittelbild von Enderleins Taufschüssel. S. 68. Porträtsstempel.

Enzola. Gioav. Francesco Enzola, Medailleur, thätig zw. 1456 und 1475 in Parma und Pesaro. — Bd. VI Taf. 119. Medaillen auf Constantius Sforza.

Ercole. Ercole Grandi, Maler, geb. Ferrara, um 1470, gest. 1531. — Bd. IV Taf. 116. Madonna, London.

Eutychides. Griechischer Künstler, um 300 vor Christi. — Bd. V Taf. 70. Stadtgöttin Antiochia, Rom.

Eyck. Hubert van Eyck, Maler, geb. Maaseijck, um 1370, gest. Gent, 18. Sept. 1426. — Jan van Eyck, Maler, geb. Maaseijck, um 1390, gest. Brügge, 9. Juli 1440. — Text Bd. I S. 57 ff.; vgl. auch S. 35 und Bd. IV S. 18 ff. — Gemeinsames Werk der Brüder: Der Genter Altar, Berlin. Bd. II Taf. 114, 115, Taf. 122, 123, Taf. 130, 131, und Abb. im Text Bd. I S. 57, 58, 60. — Von Jan van Eyck: Bd. I Taf. 66. Der Mann mit den Nelken, Berlin. — Bd. IV Taf. 34. Madonna, Berlin. — Taf. 35. Die Verlobung des Arnolfini, London.

Eysen. Louis Eysen, Maler, geb. Frankfurt a. M. (?), 1843, gest. Meran, 1899. — Bd. VI. Taf. 135. Die Mutter des Künstlers, Berlin.

Fabriano. Gentile da Fabriano, Maler, geb. Fabriano, um 1370, gest. Rom, 1428. — Vgl. Text Bd. V S. 8. — Bd. V Taf. 10. 11. Die Anbetung der Könige, Florenz. — Abb. im Text Bd. V S. 5. Die Darstellung im Tempel, Paris.

Fabritius. Carel Fabritius, Maler, geb. Amsterdam, um 1620, gest. Delft, 12. Okt. 1654. — Bd. IV Taf. 29. Der Stieglitz, Haag. — Bd. V Taf. 92. Der Landsknecht, Schwerin. — Taf. 139. Männliches Bildn., Rotterdam.

Falconet. Maurice-Etienne Falconet, Bildhauer, geb. Vevey, 1716, gest. Paris, 4. Jan. 1791. — Bd. IV Taf. 128. Die Badende, Marmorstatue, Paris. — Abb. im Text Bd. II S. 18. Reiterstatue Peter des Grossen, St. Petersburg.

Fantin-Latour. Henri Fantin-Latour, Maler, geb. Grenoble, 14. Jan. 1836, lebt in Paris. — Bd. III Taf. 158. Weibliches Bildnis, Berlin.

Ferrari. Gaudenzio Ferrari, Maler, geb. Valduggia (Piemont), um 1471, gest. Mailand, 31. Jan. 1546. — Text Bd. V S. 57 ff. — Bd. V Taf. 115. Die hl. Anna Selbdritt, Turin. — Taf. 116. Die Madonna mit dem Christkind, Mailand. — Abb. im Text Bd. V S. 57. Madonnenkopf, Vercelli. S. 58. Verkündigung, Berlin. S. 59. Die Kreuzigung, Turin. S. 60. Christus und Pilatus, Varallo.

Feuerbach. Anselm Feuerbach, Maler, geb. Speyer, 12. Sept. 1829, gest. Venedig, 4. Jan. 1880. — Text Bd. I S. 70 ff. — Bd. I Taf. 39. Das Gastmahl des Platon, Berlin. — Taf. 143. Titanensturz, Wien. — Bd. V Taf. 127. Iphigenie, Stuttgart.

Forli. Melozzo da Forli, Maler, geb. Forli, 1438, gest. ebenda, 8. Nov. 1494. — Bd. III Taf. 1 und 33. Engel, Rom. — Bd. VI Taf. 113. Die Musik, London.

Fouquet. Jean Fouquet, Maler, geb. Tours, etwa 1415, gest. um 1480. — Bd. I Taf. 107. Estienne Chevalier, Berlin.

Francesca. Piero della Francesca, Maler, geb. Borgo San Sepolcro, um 1420, begraben ebenda, 12. Okt. 1492. — Abb. im Text Bd. III S. 12. Sigismondo Malatesta, Rimini.

Franciabigio. Francesco Bigi gen. Franciabigio, Maler, geb. Florenz, 1482, gest. ebenda, 24. Jan. 1525. — Vgl. Text Bd. VI S. 66 f. — Bd. VI Taf. 130. Jüngling, Paris.

Frémiet. Emmanuel Frémiet, Bildhauer, geb. Paris, 1824. — Abb. im Text Bd. II S. 20. Denkmal der Jeanne d'Arc, Paris.

Gainsborough. Thomas Gainsborough, Maler, geb. Sudbury (Suffolk), Mai 1727, gest. London, 2. Aug. 1788. — Text Bd. IV S. 29 ff. — Bd. III Taf. 111. Die Tränke, London. — Bd. IV Taf. 52. Mrs. Siddons, London. — Bd. VI Taf. 33. Mrs. Graham, Edinburg. — Taf. 61. Die Schwestern Linley, Dulwich. — Taf. 62. Der „blaue Knabe", London. — Taf 63. Herzog und Herzogin von Cumberland, Windsor. — Taf. 64. Die Familie Baillie, London. — Abb. im Text Bd. VI S. 30. Selbstbildnis, London.

Gebhardt. Eduard von Gebhardt, Maler, geb. St. Johannes in Esthland, 1. Juni 1838, lebt in Düsseldorf. — Bd. I Taf. 47. Das Abendmahl, Berlin.

Gellée. Claude Gellée gen. Lorrain, Maler, geb. Chamagne (Lothringen), um 1600, gest. Rom, 21. Nov. 1682. — Text Bd. VI S. 33 ff. — Bd. I Taf. 4. Landschaft, Dresden. — Bd. VI Taf. 66. Seehafen, London. — Taf. 67. Küstenlandschaft, Dresden. — Abb. im Text Bd. VI S. 33, 35, 36. Drei Radierungen.

Genelli. Bonaventura Genelli, Maler, geb. Berlin, 27. Sept. 1800, gest. Weimar, 13. Nov. 1868. — Bd. V Taf. 31. Letztes Blatt aus dem Leben einer Hexe.

Gérard. François Gérard, Maler, geb. Rom, 4. Mai 1770, gest. Paris, 11. Jan. 1837. — Bd. I Taf. 30. Napoleon I., Dresden.

Géricault. Théodore Géricault, Maler, geb. Rouen, 29. Sept. 1791, gest. Paris, 17. Jan. 1824 — Bd. II Taf. 87. Das Floss der Medusa, Paris.

Geselschap. Friedrich Geselschap, Maler, geb. Wesel, 5. Mai 1835, gest. Rom, 2. Juni 1898. — Bd. III Taf. 135. Der Krieg, Berlin.

Ghiberti. Lorenzo Ghiberti, Bildhauer, geb. Florenz, 1378, gest. ebenda, 1455. — Text Bd. V S. 17 ff. Vgl. Bd. II S. 28. — Bd. II Taf. 111, 112. Hauptportal des Baptisteriums, Florenz. — Bd. IV Taf. 54, 55. Nordportal des Baptisteriums, Florenz. — Bd. V Taf. 38. Der hl. Matthaeus, Florenz. — Taf. 39. Die Königin von Saba vor Salomo, Florenz. — Abb. im Text Bd. II S. 25. Das Opfer Isaaks (Bronzerelief), Florenz. — Bd. V S. 17. Relief vom Cenobius-Schrein, Florenz. — S. 20. Frauengruppe aus dem Esaurelief, Florenz.

Ghirlandajo. Domenico Ghirlandajo, Maler, geb. Florenz, 1449, gest. ebenda, 11. Jan. 1494. — Bd. III Taf. 18, 19. Die Heimsuchung, Florenz. — Taf. 71, 72. Kreuzabnahme und Madonna della Mesericordia, Florenz. — Abb. im Text Bd. IV S. 69. Giovanna Tornabuoni, Paris.

Giorgione. Giorgio gen. Giorgione, Maler, geb. Castelfranco (Venetien), 1478, gest. Venedig, 1510. — Text Bd. I S. 2 f. — Bd. I Taf. 3. Madonna, Castelfranco. — Bd. II Taf. 120. Ein Konzert, Florenz. — Bd. V Taf. 89. Jüngling, Berlin.

Giotto. Giotto di Bondone, Maler, geb. del Colle bei Florenz, um 1266, gest. Florenz, 8. Jan. 1337. — Vgl. Text Bd. V S. 6. — Bd. V Taf. 9. Der hl. Franz sagt sich von seinem Vater los, Assisi. — Abb. im Text Bd. IV S. 9. Joachim bei den Hirten, Fresko, Padua.

Goes. Hugo van der Goes, Maler, thätig seit 1465, namentlich in Gent, gest. 1482. — Vgl. Text Bd. I S. 35. — Bd. I Taf. 67. Mittelbild des Portinari-Altares, Florenz. — Bd. IV Taf. 41. Der hl. Victor und Donator, Glasgow.

Goijen. Jan van Goijen, Maler, geb. Leiden, 13. April 1596, gest. im Haag, April 1656. — Bd. II Taf. 42. Ansicht von Dordrecht, Amsterdam.

Goujon. Jean Goujon, Bildhauer, geb. um 1510, lebte in Paris, gest. zwischen 1564 und 1568. — Vgl. Text Bd. III S. 62 ff. — Bd. III Taf. 125. Diana, Paris. — Taf. 126. Brunnenreliefs, Paris.

Goya. Francisco Goya y Lucientes, Maler geb. Fuentetodos (Aragon), 31. März 1746, gest. Bordeaux, 16. April 1828. — Bd. III Taf. 153. Bildnis des Malers Bayeu. — Taf. 108. Das Milchmädchen, Budapest. — Taf. 135, Die Familie Königs Karl IV., Madrid.

Graff. Anton Graff, Maler, geb. Winterthur, 18. Nov. 1736, gest. Dresden, 22. Juni 1813. — Vgl. Text Bd. III S. 3 f. — Bd. III Taf. 5. Chodowiecki, Berlin.

Greco. Domenico Theotocopulos gen. el Greco, Maler, geb. Creta, 1548, gest. Toledo, 1625. — Bd. VI. Taf. 145. Spanischer Edelmann, Madrid.

Gros. Antoine-Jean Baron Gros, Maler, geb. Paris, 16. März 1771, gest. Meudon, 25. Juni 1835. — Bd. IV. Taf. 136. Die Pestkranken von Jaffa, Paris.

Guardi. Francesco Guardi, Maler, geb. Venedig, 1712, gest. ebenda, 1793. — Bd. III Taf. 50. S. Maria della Salute, Paris.

Hackaert. Jan Hackaert, Maler, geb. Amsterdam, 1629, gest. ebenda, 1699 (?). — Bd. II Taf. 39. Die Eschenallee, Amsterdam.

Hals. Frans Hals, Maler, geb. Antwerpen, um 1580, begr. Haarlem, 7. Sept. 1666. — Text Bd. I S. 10 f. — Bd. I Taf. 19. Die Amme mit dem Kinde, Berlin. — Taf. 65. Willem van Heythuysen, Wien. — Bd. II Taf. 61. Zigeunermädchen, Paris. — Taf. 130, 131. Die Offiziere der Georgsgilde, Haarlem. — Taf. 140, 141. Die Offiziere der Adriaensgilde, Haarlem. — Taf. 143. Bildnis eines Admirals, St. Petersburg. — Bd. III Taf. 9. Willem van Heythuysen, Brüssel. — Taf. 98. Der Künstler und seine zweite Gattin, Amsterdam. — Bd. V Taf. 82. Die singenden Knaben, Cassel. — Taf. 113. Hille Bobbe,

Berlin. — Taf. 157, 158. Die Vorsteherinnen des Altmännerhauses, Haarlem.

Haug. Robert Haug, Maler, geb. Stuttgart, 27. Mai 1857, lebt in Stuttgart. — Bd, VI Taf. 160. Die Preussen bei Möckern, Stuttgart.

Heem. Jan Davidsz de Heem, Maler, geb. Utrecht, 1606, gest. Antwerpen zw. 14. Oct. 1683 und 26. Apr. 1684. — Bd. VI Taf. 22. Fruchtstück, Haag.

Heijde. Jan van der Heijde, Maler, geb. Gorkum; 1637, gest. Amsterdam, 28. Sept. 1712. — Bd. IV Taf. 92. Das Kirchdorf Berlin. — Bd. V Taf. 37. Der Kanal, Amsterdam.

Helst. Bartholomeus van der Helst, Maler, geb. Haarlem, 1611 oder 1612, begr. Amsterdam, 16. Dez. 1670. — Bd. V Taf. 35, 36. Das Festmahl der Bürgerwehr, Amsterdam. — Bd. VI. Taf. 11. Paul Potter, Haag. — Taf. 17. Gerard Bicker, Amsterdam. — Taf. 153. Kortenaar, Amsterdam.

Hildebrand. Adolf Hildebrand, Bildhauer, geb. Marburg, 6. Okt. 1847, lebt in Florenz. — Bd. III Taf. 80. Böcklinbüste, Berlin. — Bd. IV Taf. 104. Der Kugelspieler, Marmorstatue, Berlin.

Hobbema. Meindert Hobbema, Maler, geb. Amsterdam, 1638, begraben daselbst, 7. Dez. 1709. — Text Bd. I S. 17 ff Vgl. Text Bd. IV S. 47 f. — Bd. I Taf. 36. Allee bei Middelharnis, London. — Bd. II Taf. 114. Die Wassermühle, Amsterdam.

Hogarth. William Hogarth, Maler, geb. London, 10. Dez. 1697, gest. Chiswick bei London, 26. Okt. 1764. — Bd. II Taf. 49. Der Schauspieler Garrick und seine Gattin, Windsor Castle. — Bd. V Taf. 81. Das Crevettenmädchen, London.

Holbein. Hans Holbein der Jüngere, Maler, geb. Augsburg, 1497, gest. London, zwischen dem 7. Okt. und dem 29. Nov. 1543. — Text Bd. I S. 6 ff. Bd. IV S. 57 ff. — Vgl. Bd. III S. 23 f. — Bd. I Taf. 8. Die Darmstädter Madonna. — Taf. 9 (Copie). Die Dresdener Madonna. — Taf. 37. Georg Gisze, Berlin. — Taf. 73. Moretto, Dresden. — Taf. 137. Jane Seymour, Wien. — Bd. II Taf. 97. Anna von Cleve, Paris. — Bd. III Taf. 25. Männliches Bildnis, Berlin. — Taf. 42. Männliches Bildnis, Basel. — Taf. 121. Frau und Kinder des Künstlers, Basel. — Bd. IV Taf. 113. Bonifacius Amerbach, Basel. — Taf. 114. Thomas Howard, Windsor. — Taf. 124. 125. Die Gesandten, London. — Bd. V Taf. 17. Bildnis der Mrs. Souch, Windsor. — Bd. VI Taf. 90. Erasmus, Holzschnitt. — Abb. im Text Bd. I S. 7 und 8 Studien zur Madonna in Solothurn (Paris) und zur Darmstädter Madonna (Basel). — Bd. IV S. 57. Engländerin, Zeichn., Windsor. S. 59. Erasmus, Parma. — Bd. V S. 49. Eduard VI. als Kind, nach Stich von W. Hollar. — Bd. VI S. 45—48. Acht Bilder zum alten Testament, Holzschnitte.

Hooch. Pieter de Hooch, Maler, geb. Utrecht, 1630, gest. Amsterdam, nach 1677. — Bd. II Taf. 86. Die Kartenspieler, London. — Bd. V Taf. 77. Gesellschaftsscene, London. — Taf. 107. Der Keller, Amsterdam. — Taf. 114. Der Hof, London.

Houdon. Jean-Antoine Houdon, Bildhauer, geb. Versailles, 20. März 1741, gest. Paris, 15. Juli 1828. — Text Bd. I S. 11 f. — Bd. I Taf. 15. Büste Molières, Paris. — Bd. II Taf. 56. Gluck-Büste, Berlin. — Bd. III Taf. 144. Diana, Louvre. — Bd. IV Taf. 8. Voltairestatue, Paris. — Bd. VI Taf 96. Louise Brongniart, Paris. — Abb. im Text Bd. I S. 9. Thonbüste der Comtesse de Sabran, Potsdam.

Huber. Wolfgang Huber, thätlich vermutlich in Passau, um 1515 bis 1530. — Abb. im Text Bd. IV S. 22. Christus am Kreuz, Holzschnitt.

Hunt. William Holman Hunt, Maler, geb. London, 1827, lebt in London. — Vgl. Text Bd. III S. 13 ff. — Bd. III Taf. 31. Rienzis Racheschwur, Liverpool. — Abb. im Text, Bd. III S. 14. Bildnis Rossettis.

Ingres. Jean-Auguste Dominique Ingres, Maler, geb. Montauban, 29. Aug. 1780, gest. Paris, 14 Jan. 1867. — Bd. V Taf. 23. Die Quelle Paris. — Taf. 24. Bertin senior, Paris.

Israels. Jozef Israels, Maler, geb. Groningen, 27. Jan. 1824, lebt im Haag. — Text Bd. II S. 23 f. — Bd. II Taf. 47. Mittagsmahlzeit in einem Bauernhof bei Delden, Dordrecht. — Bd. IV Taf. 120. Die Familie beim Mahle. Glasgow.

Jordaens. Jacob Jordaens, Maler, geb. Antwerpen, 19. Mai 1593, gest. ebenda, 18. Okt. 1678. — Bd. V Taf. 47. Familienbildnis, Madrid.

Kalckreuth. Leopold Graf von Kalckreuth, Maler, geb. Düsseldorf 1855, lebt in Stuttgart. — Bd. VI Taf. 143. Schloss Klein-Oels, Berlin.

Kalf. Willem Kalf, Maler, geb. Amsterdam, 1621 od. 1622, gest. ebenda, 31. Juli 1693. — Bd. VI Taf. 29. Stillleben, Amsterdam.

Kauffmann. Angelica Kauffmann, Malerin, geb. Chur, 30. Okt. 1741, gest. Rom, 5. Nov. 1807. — Vgl. Text Bd. III. S. 4. — Bd. III Taf. 165. Selbstbildnis, Florenz.

Keijser. Thomas de Keijser, Maler, geb. Amsterdam, 1596 oder 1597, begraben ebenda, 7. Juni 1667. — Bd. II Taf. 145. Bildnis eines Mannes, Haag. — Bd. VI Taf. 138. Pieter Schout, Amsterdam.

Kleomenes, athenischer Bildhauer d. I. Jahrh. v. Chr. — Bd. III Taf. 102. Statue eines Römers, Paris.

Knaus. Ludwig Knaus, Maler, geb. Wiesbaden, 5. Okt. 1829, lebt in Berlin. — Bd. I Taf. 12. Salomonische Weisheit, Berlin.

Koedijck. Isack Koedijck, Maler, geb. London, 1616 od. 1617, gest. Amsterdam, nach 1677. — Bd. VI Taf. 117. Holländisches Zimmer, Brüssel.

Koninck. Philips Koninck, Maler, geb. Amsterdam, 5. Nov. 1619, begraben ebenda, 4. Okt. 1688. — Bd. VI. Taf. 84. Flachlandschaft, London.

Krafft. Adam Krafft, Bildhauer, geb. Nürnberg, um die Mitte des 15. Jahrh., gest. vermutl. Schwabach, 1508/1509. — Text Bd. V S. 25 ff. — Bd. V Taf. 52. Sakramentshäuschen, Nürnberg. — Abb. im Text Bd. V S. 26. Relief vom Stationsweg, Nürnberg. S. 27. Pergenstorffersches Grabdenkmal, Nürnberg.

Kresilas, athenischer Bildhauer des V. Jahrh. v. Chr. — Vgl. Text Bd. III S. 65. — Bd. III Taf. 53. Perikles-Büste, London.

Krüger. Franz Krüger, Maler, geb. Radegast bei Köthen, 3. Sept. 1797, gest. Berlin, 21. Jan. 1857. — Text Bd. VI S. 41 ff. — Bd. VI Taf. 81. Prinz August von Preussen, Berlin. — Taf. 82, 83. Die Parade, Berlin. — Abb. im Text Bd. VI S. 41. Ausritt zur Jagd, Berlin. S. 42, 43, 44. Bildnisse, Lithographieen.

Lamour. Jean Lamour, Kunstschmied, arbeitete 1738—1771 in Nancy. — Vgl. Text Bd. V S. 68. — Bd. V. Taf. 131. Ziergitter, Nancy. — Vgl. Abb. im Text. Bd. V S. 65.

Landini. Taddeo Landini, Bildhauer, lebte in Florenz und Rom, gest. 1594. — Vgl. Text Bd. III S. 34. — Bd. III Taf 70. Fontana delle Tartarughe, Rom.

Laurana. Francesco Laurana, Bildhauer, geb. Laurana, Dalmatien, thätig in Frankreich und Sizilien 1461—1490. — Bd. IV Taf. 48. Weibl. Bildnis, Marmorbüste, Berlin.

Leibl. Wilhelm Leibl, Maler, geb. Köln, 26. Oktober 1844, gest. Aibling, 1900. — Text Bd. VI S. 5 ff. — Bd. IV Taf. 71. Bildnis einer alten Frau, Berlin. — Bd. V Taf. 7. Die Dorfpolitiker, Berlin. — Bd. VI Taf. 7. Dachauer Bäuerinnen, Berlin. — Taf. 16. In der Küche, Berlin. — Abb. im Text. Bd. VI S. 5. Bauernjägers Einkehr, Berlin. S. 7. Der letzte Groschen, Barmen. — S. 8. Bildnis, München.

Le Brun. Charles Le Brun, Maler, geb. Paris, 24. Febr. 1619, gest. ebenda, 12. Febr. 1690. — Bd. VI Taf. 159. Die Familie Jabach, Berlin.

Le Nain. Die Brüder Le Nain, Maler, Frankreich, XVII. Jahrh. — Bd. VI Taf. 21. Heimkehr von der Heuernte, Paris.

Lenbach. Franz Lenbach, Maler, geb. Schrobenhausen in Oberbayern, 13. Dez. 1836, lebt in München, — Bd. II Taf. 33. Bildnis Kaiser Wilhelms I., Stuttgart.

Lenoir. Alfred Lenoir, Bildhauer, geb. Paris, 12. Mai 1850, lebt in Paris. — Abb. im Text Bd. I S. 5. Johannes-Büste, Paris.

Leochares, Bildhauer in Athen, lebte in der 2. Hälfte des IV. Jahrh. — Bd. III Taf. 22. Apollo von Belvedere, Rom.

Leoni. Pompeo Leoni, Bildhauer, thätig in Spanien seit 1570, gest. Madrid, 1610. — Bd. VI Taf. 14, 15. Grabmal Karl V. und Philipp II., Escorial.

Léonard. Léonard-Agathon van Weydeveldt, Künstlernamen: A. Léonard, Bildhauer, geb. Lille, lebt in Paris. — Bd. VI Taf. 144. Tänzerin, Biscuitstatuette, Hamburg.

Lessing. Karl Friedr. Lessing, Maler, geb. Breslau, 15. Febr. 1808, gest. Karlsruhe, 4. Juni 1880. — Bd. II Taf. 63. Gewitterlandschaft, Frankfurt a. M.

Leyden. Lucas van Leyden, Maler, geb. Leyden, 1494, gest. ebenda, 1533. — Text Bd. VI S. 1 ff. — Bd. III Taf. 76. Die Schachpartie, Berlin. — Bd. VI Taf. 5. Mohammed und der Mönch, Kupferstich. — Taf. 10. Die Rückkehr des verlorenen Sohnes, Kupferstich. — Abb. im Text Bd. VI. S. 1. Ornamentstich.

Liebermann. Max Liebermann, Maler, geb. Berlin, 20. Juli 1849, lebt in Berlin. — Text Bd. III S. 19 f. — Bd. III Taf. 39. Die Netzflickerinnen, Hamburg. — Bd. V Taf. 40. Die Schusterwerkstatt, Berlin. — Abb. im Text Bd. III S. 20. Studie. — Bd. V S. 52. Kinderbildnis, Berlin.

Liotard. Jean-Etienne Liotard, Maler, geb. Genf, 1702, gest. Genf, um 1789. — Bd. I Taf. 91. Chokoladenmädchen, Dresden.

Lippi. Fra Filippo Lippi, Maler, geb. Florenz, um 1406, gest. Spoleto, 9. Okt. 1469. — Bd. III Taf. 115. Madonna, Florenz. — Bd. IV Taf. 2. Maria das Kind verehrend, Berlin.

Lochner. Stephan Lochner, Maler, geb. Meersburg am Bodensee, wahrscheinlich Anfang des XV. Jahrh., gest. Köln, 1450 oder 1451. — Bd. IV Taf. 154, 155, 156. Dombild Köln.

Longhi. Pietro Longhi, Maler, geb. Venedig, 1701, gest. ebenda, 1762. — Bd. VI Taf. 126 Das Rhinoceros, London.

Lorenzetti. Ambrogio Lorenzetti, Maler, thätig in Siena 1323—1348. — Bd. V Taf. 140, 141. Die Segnungen des guten Regiments, Siena.

Lotto. Lorenzo Lotto, Maler, geb. Venedig, 1480, gest. Loretto, 1556. — Text Bd. I S. 43 f. — Bd. I Taf. 83. Maria mit dem Kinde und mit Heiligen, Wien. — Bd. IV Taf. 13. Familienbildnis, London. — Taf. 138. Weibl. Bildn., London. — Bd. V Taf. 153. Weibl. Bildnis, Bergamo. — Bd. VI. Taf. 49. Der

Protonotar Giuliano, London. — Abb. im Text Bd. I S. 44. Triumph der Keuschheit, Rom.

Lücke. Christian Ludwig Lücke, Bildhauer, geb. vermutlich Dresden, um 1703, gest. Danzig, 1780. — Text Bd. I S. 46 f. — Abb. im Text Bd. I S. 46. Selbstbildnis, Berlin.

Luini. Bernardino Luini, Maler, geb. Luino am Lago Maggiore, zw. 1475 und 1480, gest. um 1533. — Bd. III Taf. 43. Die Bestattung der hl. Katharina.

Lysippos, griech. Bildh., aus Sikyon, bis etwa 330 v. Chr. — Text Bd. VI S. 61 ff. — Bd. I Taf. 148 und Abb. im Text Bd. VI S. 63. Apoxyomenos, Rom (Copie nach Lysippos).

Mabuse. Jan Gossaert gen. Jan van Mabuse, Maler, geb. Maubeuge, um 1470, gest. Antwerpen, 1541. — Bd. VI Taf. 154. Der hl. Lucas, Wien.

Maes. Nicolaas Maes, Maler, geb. Dordrecht, 1632, begr. Amsterdam, 24. Dez. 1693. — Bd. IV Taf. 62. Der unartige Trommler, Haag. — Taf. 89. Aepfelschälerin, Berlin.

Majano. Benedetto da Majano, Bildhauer, geb. Florenz, 1442, gest. ebenda, 24. Mai 1497. — Vgl. Text Bd. VI S. 18. — Bd. II Taf. 158. Madonna, Berlin. — Bd. IV Taf. 16. Johannesstatue, Florenz. — Bd. V Taf. 87, 88. Kanzel, Florenz. — Taf. 112. Traum des Papstes, Berlin. — Taf. 151, 152. Ciborium, Siena. — Bd. VI Taf. 86. Die Geburt Johannis, London. — Taf. 120. Medaille auf Filippo Strozzi.

Manet. Edouard Manet, Maler, geb. Paris, 1833, gest. ebenda, 30. April 1883. — Text Bd. V. S. 33 ff. — Bd. II Taf. 31. Im Treibhaus, Berlin. — Bd. V Taf. 71. Chez le père Lathuille, Paris. — Taf. 79. Der Frühling, Paris.

Manozzi. Giov. Manozzi, gen. Giov. da San Giovanni, Maler, geb. San Giovanni di Valdarno, 1590, gest. Florenz, 9. Dez. 1636. — Bd. III Taf. 10. Ein Künstlerschmaus, Florenz.

Mantegna. Andrea Mantegna, Maler, geb. Vicenza, 1431, gest. Mantua, 1506. — Text Bd. II S. 5 ff. — Bd. II Taf. 10. Das Martyrium des hl. Jacobus, Padua. — Taf. 106. Maria mit dem Kinde, Mailand. — Bd. IV Taf. 9. Bildnis des Cardinals Scarampo, Berlin. — Taf. 66. Christus als Schmerzensmann, Kopenhagen. — Bd. V Taf. 154. Die Weisheit siegt über die Laster, Paris. — Abb. im Text Bd. II S. 5. Der Triumph des Scipio, London, und die Bronzebüste des Mantegna, Mantua. S. 6. Der hl. Georg, Venedig.

Marinus. Marinus von Roymerswale, Maler, thätig zw. 1520 und 1560. — Vgl. Text Bd. II S. 34 und Erläut. zu Bd. II Taf. 58. — Abb. im Text Bd. II S. 33. Der Geldwechsler, München.

Marochetti. Carlo Marocchetti, Bildhauer, geb. Turin, 1805, gest. Passy bei Paris, 3. Januar 1868. — Bd. II Taf. 24. Das Reiterdenkmal Emanuel Philiberts, Turin.

Masaccio. Tommaso di Ser Giovanni di Simone Guidi, genannt Masaccio, Maler, geb. Castello San Giovanni, 21. Dez. 1401, gest. Rom, 1428. — Bd. IV Taf. 18. Die Schattenheilung, Florenz.

Meister der Pellegrinikapelle. Bildhauer, thätig in Florenz in den ersten Jahrzehnten des XV. Jahrh. — Abb. im Text Bd. VI S. 11 Madonnenstatuette, London.

Meister des Todes Mariä. Maler, thätig in Köln und Antwerpen zw. 1505 u. 1525. — Bd. III Taf. 121. Selbstbildnis. — Bd. VI Taf. 146, 147, 148. Flügelaltar, München.

Meister „H. W. G." Oberdeutscher Zeichner des XVI. Jahrh. Abb. im Text Bd. IV S. 21. Landschaft, Holzschnitt.

Meister von Flémalle. Maler, thätig in den südl. Niederlanden, 1438—1460. — Bd. IV Taf 148, 149. Zwei Flügel des Werl-Altars, Madrid.

Melchers. Gari Melchers, Maler, geb. Detroit, Amerika 1860. — Bd. III Taf. 151. Die Familie, Berlin.

Memling. Hans Memling, Maler, geb. Mainz, vor 1430 (?), gest. Brügge, 11. August 1495. — Vgl. Text Bd. I S. 36. — Bd. I Taf. 50, 51, 52. Flügelaltar, Wien.

Menelaos, Bildhauer aus der Zeit des Augustus. — Bd. III Taf. 92. Gruppe, Rom.

Mengs. Anton Raffael Mengs, Maler, geb. Aussig, 12. März 1718, gest. Rom, 29. Juni 1779. — Vgl. Text Bd. III S. 4. — Abb. im Text Bd. III S. 3. Selbstbildnis, Dresden.

Menzel. Adolf Menzel, Maler. geb. Breslau, 8. Dez. 1815, lebt in Berlin. — Text Bd. IV S. 1 ff. — Bd. I Taf. 28. Flötenkonzert, Berlin. — Taf. 101. Das Eisenwalzwerk, Berlin. — Bd. IV Taf. 7. Cercle, Worms. — Taf. 127. Umbau des Berliner Museums, Berlin. — Abb. im Text Bd. IV S. 1. Skizze für ein Service, Berlin. S. 2. Aus dem Kinderalbum, Tuschzeichn., Berlin. S. 3. Bleistiftzeichn., Berlin. — Vergl. auch die Abb. im Text Bd. II S. 26. — Vgl. Bd. III Taf. 112.

Mercié. Antonin Mercié, Bildhauer, geb. Toulouse, 30. Okt. 1845, lebt in Paris. — Bd. II Taf. 88. Grabdenkmal, Paris.

Metsu. Gabriel Metsu, Maler, geb. Leiden, etwa 1630, begr. Amsterdam, 24. Okt. 1667. — Bd. IV Taf. 145. 146. Der Briefschreiber. Die Briefempfängerin. London. — Taf. 85. Das Geschenk des Jägers, Amsterdam. — Bd. VI Taf. 47. Die Musikstunde, London.

Metsys. Jan Metsys, Maler, geb. Antwerpen, 1509, gest. ebenda, vor dem 8. Oktober 1575. — Vgl. Text Bd. II S. 34. — Bd. II Taf. 67. Die Geizhälse, Windsor Castle.

Metsys. Quinten Metsys, Maler, geb. Löwen, um 1466, gest. Antwerpen, zwischen d. 13. Juli und 16. Sept. 1530. — Text Bd. V S. 1 ff. — Vgl. Text Bd. II S. 34. — Bd. II Taf. 58. Der hl. Hieronymus, Berlin. — Taf. 66. Der Goldwäger, Paris. — Bd. V Taf. 1. Die hl. Magdalena, Antwerpen. — Bd. VI Taf. 35. Joh. Ev. und die hl. Agnes, Berlin. — Abb. im Text Bd. II S. 35. Der Anwalt, Dresden. S. 36. Der hl. Hieronymus, Rom. — Bd. V S. 1. Medaille auf Erasmus von Rotterdam. S. 4. Löwener Altar, Brüssel (Ausschnitt).

Meunier. Constantin Meunier, Bildhauer und Maler, geb. Brüssel, 1831, lebt in Brüssel. — Bd. V Taf. 8. Die Industrie, Brüssel. — Taf. 63. Der Puddler, Berlin.

Michelangelo. Michelangelo Buonarroti, Maler und Bildhauer, geb. Caprese bei Arezzo, 6. März 1475, gest. Rom, 18. Februar 1564. — Text Bd. IV S. 33 ff. Vgl. Text Bd. VI S. 28. — Bd. I Taf. 6, 7. Moses, Rom. — Taf. 23, 24. Der David, Florenz. — Taf. 87, 88 und Taf. 95, 96. Grabmäler, Florenz. — Taf. 110. Sterbender Sklave, Paris. — Taf. 142. Die Beweinung Christi, Rom. — Bd. III Taf. 48. Die Madonna an der Treppe, Florenz. — Taf. 61 bis 64. Die Decke der Sixtinischen Kapelle, Rom. — Bd. IV Taf. 24. Bacchusstatue, Florenz. — Taf. 58. Die hl. Familie, Gemälde, Florenz. — Taf. 64. Der Kentaurenkampf, Marmorrelief, Florenz. — Taf. 67, 68. Das jüngste Gericht, Rom. — Taf. 72. Brutus, Marmorbüste, Florenz. — Bd. VI Taf. 56. Madonnenstatue, Florenz. — Abb. im Text Bd. I S. 27. Aktstudie. London. — Bd. IV S. 33. Erschaffung Adams, Rom. S. 34. Gruppe aus dem Carton der badenden Soldaten, nach einem Stich. S. 35. Vorhalle der Laurentiana, Florenz. S. 36. Kapitell am Capitolinischen Museum, Rom. — Bd. VI S. 25. Madonnenrelief, London.

Michelozzo. Michelozzo Michelozzi, Bildhauer, geb. Florenz, 1396 (?), gest. ebenda, nach 1470. — Vgl. Text Bd. I S. 63 f. und Bd. VI S. 17. — Bd. I Taf. 128. Grabmal Johannes XXIII. (gemeinsame Arbeit mit Donatello), Florenz.

Michetti. Francesco Paolo Michetti, geb. Tocco di Casauria, 2. Okt. 1851, lebt in Francavilla. — Text Bd. IV S. 29 ff. — Abb. im Text Bd. IV S. 29. Bittgang, Oelstudie.

Mieris. Frans van Mieris, Maler, geb. Leiden, 16. April 1653, gest. ebenda, 12. März 1681. — Bd. II Taf. 100. Der Cavalier bei der Seidenhändlerin, Wien.

Mignard. Pierre Mignard, Maler, get. Troyes, 17. Nov. 1612, gest. Paris, 30. Mai 1696. — Bd. I Taf. 84. Maria Mancini, Berlin.

Millais. John Everett Millais, Maler, geb. Southampton, 8. Juni 1829, gest. London, 13. August 1896. — Vgl. Text Bd. III S. 13 ff. — Bd. III Taf. 23. Lorenzo und Isabella, Liverpool.

Millet. Jean-François Millet, Maler, geb. Gruchy bei Cherbourg, 4. Okt. 1814, gest. Barbizon, 20. Juni 1874. — Bd. I Taf. 54. Die Aehrenleserinnen, Paris. — Bd. II Taf. 159. Die Kirche von Gréville, Paris. — Bd. IV Taf. 159. Angelus, Washington.

Mino. Mino da Fiesole, Bildhauer, geb. Poppi, 1431, gest. Florenz, 11. Juli 1484. — Vgl. Text Bd. VI S. 18. — Bd. IV Taf. 88. Niccolo Strozzi, Berlin.

Mittelalterliche Kunst. Text Bd. I S. 49 ff. — Bd. III S. 21 ff. — Bd. I Taf. 102. Kirche und Synagoge, Statuen am Strassburger Münster. — Bd. III Taf. 78. Maria und Elisabeth, Statuen an der Reimser Kathedrale. — Bd. IV Taf 118, 119. Tod und Krönung Mariä, Reliefs am Strassburger Münster. — Bd. V Taf. 16. Karl IV, Berlin. — Taf. 119. Grabmal des Königs Ordoño II, Leon. — Bd. VI. Taf. 103. Römische Marmorbüste, Berlin. — Taf. 136. Thörichte Jungfrau mit dem Verführer, Statuen, Strassburg. — Taf. 142. Die Begegnung, Statuen, Chartres. — Taf. 152. Reiterstatue, Bamberg. — Abb. im Text. Bd. I S. 49. Kreuzgruppe zu Wechselburg. S. 51. Stifterpaar am Dom zu Naumburg. S. 52. Grabmal Heinrichs des Löwen, Braunschweig. — Bd. III S. 21. Selbstbildnis und andere Figuren eines Schreibers Wandalgarius, St. Gallen. S. 22. Kaiserbildnisse im goldenen Buch von Prüm, Trier. S. 23. Bildnis König Rudolfs von Habsburg, Wien (Copie) und Büste des Baumeisters Parler, Prag. S. 24. Grabmal des Erzbischofs Peter von Aspelt, Mainz.

Mor. Antonis Mor, Maler, geb. Utrecht, angebl. 1512, gest. zw. 1576 und 1578. — Bd. III Taf. 129. Königin Mary, Madrid. Bd. VI Taf. 25. Goldschmied, Haag.

Mora. José de Mora, Bildhauer, geb. Malorca, 1638, gest. Granada, 1725. — Bd. V. Taf. 120. Der hl. Bruno, Granada.

Moreau. Gustave Moreau, Maler, geb. Paris, 5. April 1826, gest. 19. April 1898. — Bd. IV. Taf. 31. Orpheus, Paris.

Morelli. Domenico Morelli, Maler, geb. Neapel, 26. Aug. 1826. — Text Bd. II S. 13 ff. — Abb. im Text Bd. II S. 13. Christus in der Wüste.

Moretto. Alessandro Bonvicino gen. Moretto, Maler, geb. Brescia um 1498, gest. daselbst 1555. — Bd. I Taf. 33. Justina, Wien. — Bd. V Taf. 148. Die Madonna von Paitone, Brescia.

Moroni. Giovanni Battista Moroni, Maler, geb. Bondo bei Bergamo, um 1525, gest. Bergamo, 5. Febr. 1578. — Bd. I Taf. 105. Schneider, London. — Bd. II Taf. 17. Pantera (?), Florenz. — Bd. IV Taf. 137. Weibl. Bildn., London.

Morris. William Morris, geb. Walthamstow, Essex, 24. März 1834, gest. London, 3. Okt. 1896. — Text Bd. III S. 29 ff. — Bd. III

Taf. 58. Der Stern von Bethlehem, Oxford. — Taf. 59. Titelseiten des Werkes „News from nowhere".

Murillo. Bartolomé Estéban Murillo, Maler, geb. Sevilla, Ende 1617, gest. daselbst, 3. April 1682. — Bd. II Taf. 36, 37. Die unbefleckte Empfängnis, Madrid. — Bd. III Taf. 109. Rastende Knaben, München. — Bd. VI Taf. 2, 3. Eleasar und Rebekka, Madrid.

Myron, athen. Bildh. um 450 v. Chr. — Bd. III Taf. 46. Marsyas, Rom.

Neer. Aart van der Neer, Maler, geb. Amsterdam, 1603, gest. ebenda, 9. Nov. 1677. — Bd. II Taf. 27. Winterlandschaft, Amsterdam.

Netscher. Caspar Netscher, Maler, geb. Heidelberg, 1639, gest. Haag, 15. Jan. 1684. — Bd. VI Taf. 155. Der Briefschreiber, Dresden.

Ostade. Adriaen van Ostade, Maler, geb. Haarlem, 10. Dez. 1610 begr. ebenda, 2. Mai 1685. — Bd. IV Taf. 117. Der Maler, Dresden. — Taf. 83. Der Spielmann, Haag. — Abb. im Text Bd. V. S. 41. Das Fest unter dem grossen Baum, Radierung.

Ostade. Isack van Ostade, Maler, geb. Haarlem, 3. Juni 1621, begr. ebenda, 16. Okt. 1649. — Bd. V Taf. 12. Die Dorfschenke, S. Petersburg.

Ouwater. Albert van Ouwater, Maler, thätig in Haarlem, etwa 1436—1460. — Vgl. Text Bd. I S. 36. — Bd. I Taf. 59. Auferweckung des Lazarus, Berlin.

Overbeck. Friedrich Overbeck, Maler, geb. Lübeck, 3. Juli 1789, gest. Rom, 12. Nov. 1869. — Text Bd. II S. 53 ff. — Bd. II Taf. 109. Verkaufung Josephs, Berlin (Casa Bartholdy). — Taf. 110. Die mageren Jahre, Berlin (Casa Bartholdy).

Palma. Giacomo Palma il Vecchio, Maler, geb. Serinalta bei Bergamo, um 1480, gest. Venedig, 1528. — Bd. I Taf. 99. Jacob und Rahel, Dresden. — Bd. II Taf. 57. Die heilige Barbara, Venedig. — Bd. IV Taf. 129. Weibl. Bildn., Paris. Bd. V Taf. 142. Die drei Schwestern, Dresden.

Paris. Domenico di Paris, Bildhauer, thätig zu Ferrara um 1467. — Bd. VI. Taf. 104. Madonna, Berlin.

Parmeggianino. Francesco Mazzola gen. il Parmeggianino, Maler, geb. Parma, 11. Jan. 1504, gest. August. 1540. — Bd. V, Taf. 25. Weibl. Bildn., Neapel.

Pasti. Matteo de' Pasti, Medaileur, geb. Verona, thätig hier und in Rimini zw. 1440 und 1463. — Vgl. Text Bd. VI S. 59. — Bd. VI Taf. 119. Medaille auf Isotta da Rimini. — Abb. im Text Bd. VI S. 58. Medaille auf Alberti.

Patinir. Joachim de Patinir, Maler, geb. Dinant, etwa 1480, gest. Antwerpen, 1524. — Bd. III Taf. 148. Landschaft, Berlin.

Perugino. Pietro Perugino, Maler, geb. Città della Pieve, 1446, gest. Castello de Fontignano, 1524. — Bd. III Taf. 35, 36. Die Schlüsselübergabe, Rom. — Bd. V Taf. 155. Kampf der Liebe und Keuschheit, Paris. — Bd. VI Taf. 68. Madonna, Cremona. — Taf. 78 Die Anbetung, Rom.

Pettenkofen. August von Pettenkofen, Maler, geb. Wien, 10. Mai 1821, gest. ebenda, 31. März 1889. — Bd. II Taf. 70. Rastende Zigeuner, Berlin.

Piazetta. Giov. Batt. Piazetta, Maler, geb. Pietrarossa im Trevisanischen, 13. Febr. 1682, gest. Venedig, 24. April 1754. — Vgl. Text Bd. III S. 26. — Bd. III Taf. 51. Fahnenträger, Dresden.

Pigalle. Jean-Baptiste Pigalle, Bildhauer, geb. Paris, 26. Jan. 1714, gest. ebenda, 20. Aug. 1785. — Bd. V Taf. 159. Das Kind mit dem Käfig, Paris.

Pilgram. Anton Pilgram, Bildhauer, arbeitet um 1500 in Brünn und Wien. — Bd. IV Taf. 112. Selbstbildnis, Steinrelief, Wien.

Pilon. Germain Pilon, Bildhauer, geb. Loué, um 1535, lebte in Paris, gest. 1590. — Vgl. Text Bd. III S. 64. — Bd. III Taf. 127. Die drei Grazien, Paris.

Pinturicchio. Bernardino Pinturicchio, Maler, geb. Perugia, 1454, gest. Siena, 11. Dez. 1513. — Vgl. Text Bd. V S. 21 ff. — Bd. IV Taf. 50. Penelope, London. — Bd. V Taf. 42, 43. Disputation der hl. Katharina, Rom. — Taf. 44. Susanna, Rom. — Abb. im Text. Bd. V S. 21. Bildn. des Papstes Alexander VI (Stuck), Rom. S. 23. Innenansicht der Sala dei Santi, Rom S. 24. Ausschnitt aus der Disputation der hl. Katharina, Rom.

Piombo. Sebastiano del Piombo, Maler, geb. Venedig, um 1485, gest. Rom, 21. Juni 1547. — Text Bd. V S. 37 ff. — Bd. IV Taf. 157. Junge Römerin, Berlin. — Bd. V Taf. 68. Der Violinspieler, Paris. — Taf. 73. Die sog. Fornarina, Florenz. — Taf. 74, 75. Der hl. Chrysostomus, Venedig. — Abb. im Text Bd. V S. 37. Die hl. Familie, London. — S. 38. Carondelet, Samml. des Duke of Grafton, und Pietà, Viterbo. S. 39. Kardinal Pucci, Wien. S. 40. Madonna, Neapel.

Pisano. Giovanni Pisano, nachweisbar thätig (vornehmlich in Pisa und Pistoja) 1266—1313. — Text Bd. II S. 57 ff. — Bd. II Taf. 117. Die Geburt Christi (Kanzelrelief), Pistoja. — Taf. 126, 127. Kanzel, Pistoja. — Abb. im Text Bd. II. S. 57. Sibyllenstatue vom Dom zu Siena und Teile der Kanzel zu Pistoja. S. 59. Holzcrucifix zu Pistoja.

Pisano. Niccolo Pisano, 2. Hälfte des 13. Jahrh., thätig vornehmlich in Pisa, Siena, Perugia. — Text Bd. II S. 57 ff. — Bd. II Taf. 116. Die Geburt Christi (Kanzelrelief), Pisa.

Pisano. Vittore Pisano, gen. Pisanello, Maler und Bildhauer, geb. S. Vigilio am Gardasee, um 1380, gest Rom (?), März 1451. — Text Bd. VI. S. 21 ff.; vgl. S. 58. — Bd. III Taf. 124. S. Eustachius, London. — Bd. IV Taf. 105. Bildnis einer Estensischen Prinzessin, Paris. — Bd. VI Taf. 41. Lionello d'Este, Bergamo. — Taf. 55. Die Verkündigung, Verona. — Taf. 91. Antonius und Georg, London. — Taf. 118. Medaillen auf Domenico Malatesta, Lionello d'Este, Cecilia Gonzaga. — Abb. im Text Bd. V S. 7. S. Georg, Verona. — Bd. VI S. 21. S. Michael, Verona. S. 57. Medaille auf Alphons von Neapel.

Pollaiuolo. Piero Pollaiuolo, geb. Florenz, 1443, gest. vermutlich Rom, vor 1496. — Bd. III Taf. 137. David, Berlin.

Polyeuctes, athenischer Bildh. d. III. Jahrh. v. Chr. — Bd. III Taf. 136. Sophokles, Rom.

Polyklet. Bildhauer aus Sykion, bis etwa 400 vor Chr. — Text Bd. V S. 69 ff. — Bd. II Taf. 124. Doryphoros, Neapel (Copie nach Polyklet). — Taf. 133. Diadumenos aus Vaison, London (Copie nach Polyklet). — Vgl. auch Bd. III Taf. 157. Amazone, Berlin. — Abb. im Text Bd. V S. 69. Copie nach dem Kopf des Doryphoros, Neapel. Vgl. auch die Abb. Bd. V S. 72. Münzbilder nach der Hera.

Pontormo. Jacopo Carucci gen. Pontormo, Maler, geb. Pontormo bei Empoli, 25. oder 26. Mai 1494, begr. Florenz, 2. Jan. 1575. — Vgl. Text Bd. VI S. 67. — Bd. VI Taf. 131. Vornehme Dame, Frankfurt a. M. — Abb. im Text Bd. VI S. 66. Kardinal Cervini, Rom. S. 68. Studie, Florenz.

Porta. Giacomo della Porta, Bildhauer, geb. Mailand, 1539, gest. Rom, 1604. — Vgl. Text Bd. III S. 34. — Bd. III Taf. 70. Fontana delle Tartarughe, Rom. — Abb. im Text Bd. III S. 33. Brunnen in Frascati.

Potter. Paulus Potter, Maler, geb. Enkhuyzen, 20. Nov. 1625, begr. Amsterdam, 17. Jan. 1654. — Vgl. Text Bd. IV S. 48. — Bd. II Taf. 123. Die Weide, Paris. — Bd. VI Taf. 12. Der Stier, Haag. — Taf. 13. Die Kuh, Haag. — Taf. 45. Der Wolfshund, Petersburg.

Poussin. Nicolas Poussin, Maler, geb. Villers in der Normandie, Juni 1594, gest. Rom, 19. Nov. 1665. — Bd. I Taf. 20. Landschaft mit dem hl. Matthaeus, Berlin. — Bd. III Taf. 90. Bacchische Scene, Cassel. — Bd. VI Taf. 140. Der Winter, Paris.

Praxiteles. Athenischer Bildhauer, um 350 vor Chr. — Bd. I Taf. 157. Hermes, Marmorstatue, Olympia. — Bd. V Taf. 60. Musenrelief von Mantinea, Athen.

Preller. Friedrich Preller, Maler, geb. Eisenach, 25. April 1804, gest. Weimar, 23. April 1878. — Bd. II Taf. 55. Die Genossen des Odysseus und die heiligen Rinder, Weimar.

Previtali. Andrea Previtali, Maler, thätig 1502—1525 in Venedig u. Bergamo; gest. in Bergamo, angebl. 7. Nov. 1528. — Bd. III Taf. 83. Christus am Kreuz, Venedig.

Prud'hon. Pierre-Paul Prud'hon, Maler, geb. Cluny, 4. April 1758, gest. Paris, 16. Febr. 1823. — Bd. III Taf. 79. Allegorie auf die Gerechtigkeit, Paris.

Puvis. Pierre Puvis de Chavannes, Maler, geb. Lyon, 14. Dez. 1824, gest. Paris, 24. Okt. 1898. — Text Bd. I S. 3 f. — Bd. I Taf. 62. Hl. Genovefa, Paris. — Abb. im Text Bd. III S. 9. „Inter artes et naturam", Rouen. S. 41. Christl. Inspiration, Lyon.

Quercia. Jacopo della Quercia, Bildhauer, geb. vermutlich zu Quercia Grossa bei Siena, um 1374, gest. Siena, 20. Okt. 1438. — Text Bd. IV S. 65 ff. — Bd. IV Taf. 133. Grabdenkmal der Ilaria, Lucca. — Taf. 134, 135. Das Hauptportal der Kirche San Petronio, Bologna. — Taf. 142. Relief der Sapientia, Siena. — Taf. 143. Vertreibung aus dem Paradies und Erdenleben, Bologna. — Abb. im Text Bd. IV S. 65. Die Fonte Gaia, Siena.

Raffael. Raffaello Santi, Maler, geb. Urbino, 28. März 1483, gest. Rom, 6. April 1520. — Text Bd. I S. 69 f., Bd. II S. 45 ff., Bd. III S. 69 ff.; vgl. auch Bd. I S. 2. — Bd. I Taf. 14. Madonna della Sedia, Florenz. — Taf. 17. Madonna del Cardellino, Florenz. — Taf. 75, 76. Die Sixtinische Madonna, Dresden. — Taf. 98. Madonna del Granduca, Florenz. — Taf. 113. Die hl. Caecilie, Bologna. — Taf. 146, 147. Madonna di Foligno, Rom. — Taf. 155. Madonna aus dem Hause Alba, St. Petersburg. — Bd. II Taf. 25. Julius II., Florenz. — Taf. 65. Castiglione, Paris. — Taf. 73. Leo X., Florenz. — Taf. 81. La Velata, Florenz. — Taf. 90. Inghirami, Florenz. — Taf. 91. Navagero und Beazzano, Rom. — Taf. 118, 119. Die Madonna mit dem Fisch, Madrid. — Bd. III Taf. 85, 86. Die Disputa, Rom. — Taf. 87, 88. Die Schule von Athen, Rom. — Taf. 107, 108. Der Parnass, Rom. — Taf. 116, 117. Die Vertreibung des Heliodor, Rom. — Taf. 130, 131. Die Messe von Bolsena, Rom. — Taf. 132, 133. Die Befreiung Petri, Rom. — Taf. 138, 139. Der Borgobrand, Rom. — Bd. V Taf. 2, 3. Die Verklärung Christi, Rom. — Taf. 69. Die Vermählung Mariä, Mailand. — Taf. 105. Cardinal Francesco Alidosi, Madrid. — Abb. im Text Bd. I S. 1. Madonnenstudie, Lille. S. 69, 70, 71, 72. Madonnenstudien in Oxford, Wien, Lille. — Bd. II S. 45. Agnolo und Maddalena Doni, Florenz. S. 46. Selbstporträt, Florenz. S. 52. Hochzeit des Alexander (nach Raffael), Rom. — Bd. III S. 69. Die Gerechtigkeit, Rom. S. 71. Uebergabe der Decretalen, Rom. S. 72. Ausschnitt aus der Disputa.

Rauch. Christian Rauch, Bildhauer, geb. Arolsen, 2. Jan. 1777, gest. Berlin, 5. Dez. 1857. — Text Bd. I S. 53 ff. — Bd. I Taf. 111, 112. Das Denkmal Friedrichs des Grossen, Berlin. — Abb. im Text Bd. I S. 53. Statue der Königin Luise, Charlottenburg. S. 54. Victoria, Walhalla bei Regensburg.

Regnault. Henri Regnault, Maler, geb. Paris, 30. Okt. 1843, gefallen bei Buzenval vor Paris, 19. Jan. 1871. — Bd. II Taf. 15. Bildnis des Generals Juan Prim, Paris.

Rembrandt. Rembrandt Harmensz van Rijn, Maler, geb. Leiden, 15. Juni 1606, begraben Amsterdam, 8. Okt. 1669. — Bd. I Taf. 10. Paulus, Stuttgart. — Taf. 77. Familienbild, Braunschweig. — Taf. 145. Saskia, Cassel. — Bd. II Taf. 44, 45. Die Staalmeesters, Amsterdam. — Taf. 105, Selbstbildnis, Haag. — Bd. III Taf. 29. Der Raub des Ganymed, Dresden. — Taf. 99. Der Künstler und seine Gattin, Dresden. — Taf. 114. Hendrickje Stoffels, Berlin. — Taf. 150. Lesender Jüngling, Wien. — Bd. IV Taf. 19, 20. Die Nachtwache, Amsterdam. — Taf. 59, 60. Die sog. Judenbraut, Amsterdam. — Taf. 108. Die Ruine, Cassel. — Taf. 115. Des Künstlers Bruder im Helm, Berlin. — Taf. 132. Polnischer Reiter, Dzikow. — Bd. V. Taf. 18. Winterlandschaft, Cassel. — Taf. 29. Die Holzhackerfamilie, Paris. — Taf. 54, 55. Anatomie, Haag. — Taf. 66, 67. David vor Saul, Haag. — Bd. VI Taf. 1. Wittwe Bas, Amsterdam. — Taf. 20. Die Landschaft mit den drei Bäumen, Radierung. — Taf. 80. Christus als Gärtner, London. — Taf. 99. Mädchen, Dulwich. — Abb. im Text Bd. I S. 26. Landschaftsstudie, Wien.

Reni. Guido Reni, Maler, geb. Calvenzano bei Bologna, 4. Nov. 1575, gest. Bologna, 18. Aug. 1642. — Bd. I Taf. 42, 43. Aurora, Rom.

Rethel. Alfred Rethel, Maler, geb. Diepenbend bei Aachen, 15. Mai 1816, gest. Düsseldorf, 1. Dez. 1859. — Text Bd. II S. 9 ff. — Bd. I Taf. 86. Die Zerstörung der Irmensäule (Entwurf zu einem Frescogemälde), Düsseldorf. — Bd. II Taf. 22. Die Gerechtigkeit (Zeichnung), Düsseldorf. — Taf. 23. Gebet vor der Schlacht bei Sempach (Zeichnung), Düsseldorf. — Abb. im Text Bd. II S. 9. Aus „Auch ein Totentanz".

Reynolds. Joshua Reynolds, Maler, geb. Plymton, 16. Juli 1723, gest. London, 23. Febr. 1792. — Text Bd. VI S. 29 ff. — Bd. IV Taf. 51. Mrs. Siddons, Dulwich. — Bd. V Taf. 104. Sophie Mathilde, Herz. von Gloucester, als Kind, Windsor. — Taf. 124. Isabella Gordon, London. — Bd. VI Taf. 57. Gräfin Albemarle, London. — Taf. 58. Selbstbildnis, London. — Taf. 59. Lady Cockburn, London. — Taf. 60. Doppelbildnis, London.

Richter. Ludwig Richter, Maler, geb. Dresden, 28. Sept. 1803, gest. Loschwitz, 19. Juni 1884. — Text Bd. II S. 61 ff. — Bd. II Taf. 128. Die Ueberfahrt am Schreckenstein, Dresden. — Abb. im Text, Bd. II S. 61. Vaterfreuden (Zeichnung), Dresden. S. 62 und 63. Studien zur Ueberfahrt, Dresden.

Riemenschneider. Tilmann Riemenschneider, Bildhauer, geb. Osterode, 1468, gest. Würzburg, 1531. — Text Bd. VI S. 49 ff. — Bd. VI Taf. 100. Die Begegnung, Creglingen. — Taf. 112. Markus und Johannes, Berlin. — Abb. im Text Bd. VI S. 49. Der hl. Blutaltar, Rothenburg.

Robbia. Andrea della Robbia, Bildhauer, geb. Florenz, 28. Okt. 1435, gest. ebenda, 4. Aug. 1525. — Vgl. Text Bd. VI S. 19 f. — Bd. III Taf. 159, 160. Die Verkündigung, Florenz. — Bd. V Taf. 32. Wickelkind, Florenz. — Bd. VI Taf. 39. Madonnenrelief, London.

Robbia. Giovanni della Robbia, Bildhauer, geb. Florenz, 8. Mai 1467, gest. ebenda, 1529. — Bd. V Taf. 19, 20. Werke der Barmherzigkeit, Pistoja. — Taf. 21. Spes u. Justitia, Pistoja.

Robbia. Luca della Robbia, Bildhauer, geb. Florenz, 1399 oder 1400, gest. ebenda, 20. Febr. 1482. — Text Bd. II S. 69 ff. — — Bd. VI S. 9 ff. — Bd. I Taf. 159, 160. Reliefs mit tanzenden und musizierenden Kindern, Florenz. — Bd. II Taf. 30. Die Heimsuchung (Gruppe), Pistoja. — Taf. 137. Knabenbüste, Florenz. — Taf. 138. Jünglingsbüste, Berlin. — Taf. 149. Grabmal des Bischofs Federighi, Florenz. — Bd. IV Taf. 69. Bronzethür zur Sagrestia nuova, Florenz. — Bd. VI Taf. 8. Madonnenrelief, Berlin. — Taf. 24. Madonnenrelief, Florenz. — Abb. im Text Bd. II S. 69. Leuchtertragende Chorknaben, Florenz. S. 71. Büste eines Jünglings, Berlin. S. 72. Mädchenbüste, Florenz. — Bd. VI S. 12. Madonnenrelief, New-York.

Rodin. Auguste Rodin, Bildhauer, geb. Paris, 1840, lebt in Paris. — Bd. II Taf. 48. Büste des Bildhauers Dalou, Berlin.

Roland. Philippe-Laurent Roland, Bildhauer, geb. bei Lille 13. Aug. 1746, gest. Paris, 11. Juli 1816. — Bd. III Taf. 40. Der Bildhauer Pajou, Paris.

Romano. Giulio Pippi gen. Romano, Maler, geb. Rom, 1492, gest. Mantua, 1. Nov. 1546. — Bd. V Taf. 146, 147. Ein Götterfest, Mantua.

Rossellino. Antonio Rossellino, geb. Florenz, 1427, gest. ebenda, um 1478. — Vgl. Text Bd. I S. 64 und Bd. VI S. 18. — Bd. I Taf. 135, 136. Grabmal des Kardinals von Portugal, Florenz. — Taf. 150. Christusknabe, Marmorbüste, Berlin. — Bd. VI Taf. 40. Madonnenrelief, Berlin.

Rossellino. Bernardo Rossellino, Bildhauer, geb. Florenz, 1409, gest. ebenda, 1464. — Vgl. Text Bd. I S. 64. — Bd. I Taf. 119, 120. Grabmal des Leonardo Bruni, Florenz.

Rossetti. Dante Gabriel Rossetti, Maler, geb. London, 12. Mai 1828, gest. Birchington, 9. April 1882. — Text Bd. III S. 13 ff. — Bd. III Taf. 7. Ecce ancilla domini, London. — Bd. IV Taf. 87. Rosa Triplex, London. — Abb. im Text Bd. III S. 16. Beata Beatrix, London.

Rousseau. Théodore Rousseau, Maler, geb. Paris, 15. April 1812, gest. Barbizon, 22. Dez. 1867. — Bd. III Taf. 143. Am Walde von Fontainebleau, Paris.

Rubens. Peter Paul Rubens, Maler, geb. Siegen, 28. Juni 1577, gest. Antwerpen, 30. Mai 1640. — Text Bd. III S. 57 ff. — Bd. I Taf. 25. Die Söhne des Meisters, Wien. — Taf. 57. Selbstbildnis, Windsor. — Taf. 58. Helene Fourment, Windsor. — Taf. 89. Madonna, Paris. — Bd. II Taf. 75, 76. Die Kreuzabnahme, Antwerpen. — Bd. III Taf. 27, 28. Der Ildefonsoaltar, Wien. — Taf. 97. Der Künstler und seine erste Gattin, München. — Taf. 113. Helene Fourment, Petersburg. — Taf. 122. Christus bei Simon, Petersburg. — Taf. 123. Löwenjagd, München. — Bd. IV Taf. 10. Liebesgarten, Madrid. — Taf. 53. Landschaft, Wien. — Taf. 90. Ebene bei Sonnenaufgang, Berlin. — Taf. 91. Landschaft, Berlin. — Bd. V Taf. 49. Maria von Medici, Madrid. — Abb. im Text Bd. III S. 57. Früchtekranz, München. S. 60. Erzherzog Albert und Infantin Isabella, Brüssel.

Rude. François Rude, Bildhauer, geb. Dijon, 4. Jan. 1784, gest. Paris, 3. Nov. 1855. — Text Bd. VI S. 13 ff. — Bd. III Taf. 152. Fischerknabe, Paris. — Bd. VI Taf. 30. Der Ausmarsch, Paris.

Ruisdael. Jacob van Ruisdael, Maler, geb. Haarlem, um 1628, begraben daselbst, 14. März 1682. — Text Bd. I S. 17 ff. Vgl. Text Bd. IV S. 46 ff. — Bd. I Taf. 35. Der Judenkirchhof, Dresden. — Bd. III Taf. 66. Rheinlandschaft, Amsterdam. — Bd. IV Taf. 15. Ansicht von Katwijk, Glasgow. — Taf. 123. Schloss Bentheim, Dresden. — Bd. VI Taf. 79. Der Strand bei Scheveningen, London. — Abb. im Text Bd. IV S. 47, Landschaftszeichn. Berlin.

Salvi. Niccolo Salvi, Baumeister, geb. Rom, 1699, gest. ebenda, 1751. — Bd. III Taf. 15, 16. Die Fontana Trevi, Rom (vgl. Text, Bd. III S. 36).

Sansovino. Andrea Contucci del Monte Sansovino, gen. Andrea Sansovino, Bildhauer, geb. Monte Sansavino, 1460, gest. 1529. — Vgl. Text Bd. VI S. 26. — Abb. im Text Bd. VI S. 26. Maria und Anna, Rom.

Sansovino. Jacopo Tatti gen. Sansovino, Bildhauer, getauft Florenz, 3. Juli 1486, gest. Venedig, 27. Nov. 1570. — Vgl. Text Bd. VI S. 28. — Bd. II Taf. 14. Bacchusstatue, Florenz. — Abb. im Text Bd. VI S. 27. Madonnenrelief, Berlin.

Sargent. John S. Sargent, Maler, geb. Florenz, 1856, lebt in London. — Bd. VI Taf. 128. Familienbildnis, London.

Sarto. Andrea del Sarto, Maler, geb. Florenz, 16. Juli 1486, gest. ebenda, 22. Jan. 1531. — Text Bd. I S. 29 ff.; vgl. Bd. V, S. 66 f. — Bd. I Taf. 26. Die Beweinung Christi, Wien. — Taf. 60. Madonna del Sacco, Florenz. — Bd. III Taf. 65. Selbstbildnis, Florenz. — Bd. IV Taf. 131. Lucrezia del Fede, Madrid. — Bd. VI Taf. 129. Jüngling, Florenz. — Abb. im Text Bd. I S. 29, 30, 32. Studienköpfe in Florenz. — Bd. VI S. 65. Bildnisstudie, Florenz.

Savoldo. Giov. Girolamo Savoldo, Maler, geb. Brescia, gest. Venedig, thätig in der I. Hälfte des XVI. Jahrh. — Bd. III Taf. 146. Die Anbetung der Hirten, Venedig.

Schadow. Johann Gottfried Schadow, Bildhauer, geb. Berlin, 20. Mai 1764, gest. ebenda, 27. Jan. 1850. — Text Bd. II S. 21 ff. — Bd. II Taf. 16. Das Grabmal des Grafen von der Mark, Berlin. — Taf. 34. Gruppe der Königin Luise und ihrer Schwester Friederike, Berlin. — Bd. VI Taf. 72. Goethebüste, Berlin. — Abb. im Text Bd. II S. 21. Statue Friedrichs des Grossen, Potsdam. S. 22. Reiseskizzen, Berlin.

Schadow. Wilhelm Schadow, Maler, geb. Berlin, 5. Sept. 1789, gest. Düsseldorf, 9. März 1862. — Text Bd. II S. 53 ff. — Bd. I Taf. 158. Fresken (aus der Casa Bartholdy), Berlin.

Schlüter. Andreas Schlüter, Bildhauer, geb. Danzig, 20. Mai 1664, gest. St. Petersburg, Mai 1714. — Text Bd. II S. 37 ff.; vgl. auch S. 20. — Bd. I Taf. 48. Kriegermasken (Schlussstein), Berlin. — Bd. II Taf. 7, 8. Der Grosse Kurfürst, Berlin. — Taf. 78. Der Grosse Kurfürst (Abguss des Kopfes), Berlin. — Abb. im Text Bd. II S. 37. Supraport, Berlin. S. 38. Der Grosse Kurfürst (Totalansicht), Berlin. S. 39. Statue Friedrichs I., Königsberg in Pr. S. 46. Kopf des Grossen Kurfürsten (Gipsabguss) und Schlussstein am Berliner Zeughause.

Schmitson. Teutwart Schmitson, Maler, geb. Frankfurt a. M., 1830, gest. Wien, 2. Sept. 1863. — Bd. III Taf. 47. Auf der Weide, Berlin.

Schnorr. Julius Schnorr von Carolsfeld, Maler, geb. Leipzig, 26. März 1794, gest. Dresden, 24. Mai 1872. — Bd. II Taf. 134. Bildnis Friedrich Rückerts (Zeichnung), Wien.

Schongauer. Martin Schongauer, Maler, geb. Colmar, um 1445, gest. ebenda, 1491. — Text S. 61 f. — Bd. V Taf. 59. Verkündigung, Kupferstich. — Vgl. Taf. 129. Bildnis des Schongauer. — Abb. im Text S. 61. Hl. Familie, München.

Schwind. Moritz Schwind, Maler, geb. Wien, 21. Jan. 1804, gest. München, 8. Febr. 1871. — Bd. I Taf. 18. Liebesglück und

Eidesbruch aus dem Cyklus „Die schöne Melusine", Wien. — Bd. II Taf. 6. Die Hochzeitsreise, München.

Seekatz. Joh. Konr. Seekatz, Maler, geb. Grünstadt, 1719, gest. Darmstadt, 1768. — Bd. II Taf. 150. Der Kaiserl. Rat Goethe und seine Familie, Berlin.

Segantini. Giovanni Segantini, Maler, geb. Arco, 15. Jan. 1858, gest. Maloja, 1899 — Text Bd. IV S. 31 f. — Bd. IV Taf. 63. Trübe Stunde, Berlin. — Abb. im Text Bd. IV S. 32. Die Wasserträgerin, Berlin.

Seghers. Hercules Seghers, geb. 1589, gest. Amsterdam, um 1650. — Bd. VI Taf. 19. Die Stadt Rhenen, Berlin.

Siberechts. Jan Siberechts, Maler, geb. Antwerpen, Jan. 1627. gest. in England, 1703. — Bd. II Taf. 154. Viehweide, München.

Signorelli. Luca Signorelli, Maler, geb. Cortona, vermutlich 1441, gest. ebenda, Nov. oder Dez. 1523. — Text Bd. II S. 43 f. — Bd. II Taf. 50. Der Chor der Auserwählten, Orvieto. — Taf. 68. Pan, Berlin. — Taf. 84. Männliches Bildnis, Berlin. — Bd. III Taf. 155. Madonna, Perugia. — Bd. V Taf. 123. Triumph der Keuschheit, London. — Abb. im Text Bd. I S. 26. Aktstudie, Paris. — Bd. II S. 44. Dante-Zeichn., London.

Skopas, griechischer Bildhauer des IV. Jahrh. v. Chr. — Bd. III Taf. 30. Amazonenkampf, London.

Snyders. Franz Snyders, Maler, geb. Antwerpen, 11. Nov. 1579, gest. daselbst, 19. Aug. 1657. — Bd. II Taf. 115. Stillleben, Haag.

Sodoma. Giovanni Antonio Bazzi gen. Sodoma, Maler, geb. Venedig, spätestens 1477, gest. Siena, 14. oder 15. Febr. 1549. — Text Bd. IV S. 13 ff. — Bd. IV Taf. 26, 27. Die Hochzeit der Roxane, Rom. — Taf. 28. Der heil. Sebastian, Florenz. — Abb. im Text Bd. IV S. 13. Christus das Kreuz tragend, Monte Oliveto. S. 16. Christus an der Säule, Siena.

Sperandio. Sperandio Mantovano, Medailleur, thätig zw. 1460 und 1495 in Bologna, Venedig, Ferrara; sein eigentl. Namen unbekannt. — Vgl. Text Bd. VI S. 59. — Bd. VI Taf. 119. Medaille auf Bartolomeo della Rovere.

Sperl. Johann Sperl, Maler, geb. Buch bei Fürth, 3. Nov. 1840, lebt in Aibling. — Bd. VI Taf. 38. Schwäbisches Dorf, Berlin.

Spinelli. Niccolò di Forzore Spinelli Fiorentino, Medailleur, thätig in Florenz um 1490. — Vgl. Text Bd. VI S. 60. — Bd. VI Taf. 120. Medaille auf Nonina Strozzi.

Spitzweg. Karl Spitzweg, Maler, geb. München, 5. Febr. 1808, gest. ebenda, 23. Sept. 1885. — Bd. II Taf. 79. Ein Hypochonder, München.

Stauffer-Bern. Karl Stauffer-Bern, Maler und Kupferstecher, geb. Trubschachen im Emmenthal, 2. Sept. 1857, gest. Florenz, 24. Jan. 1891. — Bd. V Taf. 15. Gustav Freytag, Berlin.

Steen. Jean Steen, Maler, geb. Leiden, 1626, begraben ebenda, 3. Febr. 1679. — Bd. I Taf. 100. Das Bohnenfest, Cassel. — Bd. II Taf. 53. Der Wirtshausgarten, Berlin. — Bd. IV Taf. 94. Die Kindtaufe, Berlin. — Bd. V Taf. 76. Die Liebeskranke, Amsterdam. — Taf. 106. Die Menagerie, Haag. — Bd. VI Taf. 87. Die Musikstunde, London. — Taf. 101. Die Gesellschaft auf der Terrasse, London.

Stoss. Veit Stoss, Bildhauer, geb. wahrscheinlich Nürnberg, um 1450, gest. ebenda, 1533. — Text Bd. V S. 25 ff. — Bd. V Taf. 53. Der engl. Gruss, Nürnberg. — Taf. 64, Hochaltar, Krakau. — Abb. im Text Bd. V S. 25. Darst. aus der Passion, Berlin. Die hl. Catharina, Nürnberg.

Strigel. Bernhard Strigel, Maler, geb. Memmingen, 1460 oder 1464, gest. daselbst, 1528. — Bd. V Taf. 100. König Ludwig II. von Ungarn als Kind, Wien.

Teniers. David Teniers, Maler, geb. Antwerpen, 15. Dez. 1610, gest. Brüssel, 25. April 1690. — Text Bd. V S. 61 ff. — Bd. III Taf. 4. Kirmes, Brüssel. — Bd. V Taf. 118. Das Dorffest, London. — Taf. 122. Die Galerie des Erzherzogs Leopold Wilhelm, München. — Taf. 132, 133. Schützenaufzug, S. Petersburg. — Taf. 143. Versuchung des hl. Antonius, Dresden. — Abb. im Text Bd. V S. 61. Des Künstlers Familie, Berlin.

Ter Borch. Gerard ter Borch, Maler, geb. Zwolle, 1617, gest. Deventer, 8. Dez. 1681. — Text Bd. II S. 15 f. — Bd. I Taf. 44. Das Konzert, Berlin. — Taf. 129. Der Brief, London. — Bd. II Taf. 26. Der Liebesbrief, München. — Bd. V Taf. 86. Musikstunde, London. — Bd. VI Taf. 108, 109. Der Friedensschluss zu Münster, London. — Abb. im Text Bd. II S. 16. Studie, Wien.

Thaulow. Fritz Thaulow, Maler, geb Christiania, 20. Okt. 1847, lebt in Frankreich. — Bd. V Taf. 111. Dorf im Mondschein, Berlin.

Thoma. Hans Thoma, Maler, geb. Bernau im Schwarzwald, 2. Okt. 1839, lebt in Frankfurt a. M. — Bd. IV Taf. 152. Der Hüter des Thales, Dresden.

Thorwaldsen. Bertel Thorwaldsen, Bildhauer, geb. Kopenhagen, 19. Nov. 1770, gest. ebenda, 24. März 1844. — Bd. V Taf. 80. Christus, Kopenhagen.

Tiepolo. Giov. Bat. Tiepolo, Maler, getauft Venedig, 16. April 1696, gest. Madrid, 27. März 1770. — Text Bd. III S. 25 ff. — Bd. III Taf. 44, 45. Das Gastmahl der Kleopatra, Venedig. — Taf. 52. Die Anbetung, München. — Abb. im Text Bd. III S. 25. Der Empfang, Berlin. S. 27. Die Griechen in Aulis, Vicenza. S. 28. Landschaft (Ausschnitt), Vicenza.

Tinelli. Tiberio Tinelli, Maler, geb. Venedig, 1586, gest. ebenda, 1638. — Vgl. Text Bd. III S. 26. — Bd. III Taf. 49. Giulio Strozzi, Florenz.

Tintoretto. Jacopo Robusti gen. Tintoretto, Maler, geb. Venedig Sept. 1518, gest. daselbst, 31. Mai 1594. — Bd. V. Taf. 50, 51. Das Wunder des hl. Marcus, Venedig.

Tischbein. Joh. Heinr. Wilh. Tischbein, Maler, geb. Hayna, 15. Febr. 1751, gest. Eutin. 26. Juni 1829. — Abb. im Text Bd. III S. 1. Goethe, Frankfurt a. M.

Titi. Tiberio Titi, Maler, geb. Florenz, 1573, gest. 1627. — Bd. V Taf. 99. Cardinal Leopoldo de' Medici als Kind, Florenz.

Tizian. Tiziano Vecellio, Maler, geb. Cadore im Friaul, 1477 (?), gest. Venedig, 27. Aug. 1576. — Bd. V S. 29 ff. — Bd. I Taf. 11. Der Zinsgroschen, Dresden. — Taf. 49. Flora, Florenz. — Taf. 68, 69. Himmlische und irdische Liebe, Rom. — Taf. 138, 139. Der Tempelgang Mariä, Venedig. — Bd. II Taf. 51, 52. Die Madonna des Hauses Pesaro, Venedig. — — Taf. 98, 99. Die Himmelfahrt Mariä, Venedig. — Bd. III Taf. 69. Madonna, Dresden. — Taf. 93. Kirschenmadonna, Wien. — Bd. IV Taf. 1. La Bella, Florenz. — Taf. 45, 46. Karl V. bei Mühlberg, Madrid. — Taf. 47. Karl V., München. — Taf. 82. Dornenkrönung Christi, München. — Taf. 122. Lavinia, Berlin. — Bd. V Taf. 57. Papst Paul III. mit seinen Nepoten, Neapel. — Taf. 58. Männl. Bildnis, Florenz. — Taf. 65 Jacopo de Strada, Wien. — Taf. 90. Männliches Bildnis, Cobham Hall. — Taf. 98. Tochter des Roberto Strozzi, Berlin. — Bd. VI Taf. 51. Bacchus und Ariadne, London. — Taf. 65. Der Mann mit dem Handschuh, Paris. — Vgl. Erl. zu Bd. II Taf. 120. Ein Konzert, Florenz. — Abb. im Text Bd. I S. 42. Laokoon-Karikatur (Holzschnitt von Boldrini nach einer Zeichnung Tizians). — Bd. V S. 29. Selbstbildn., Berlin. S. 30. Papst Paul III., Neapel. S. 31. Isabella von Portugal, Madrid.

Troyon. Constant Troyon, Maler, geb. Sèvres, 25. Aug. 1810, gest. Paris. 21. Febr. 1865. — Bd. II Taf. 144. Am Morgen, Paris.

Tuaillon. Louis Tuaillon, Bildhauer, geb. Berlin, 1862, lebt seit 1885 in Rom. — Bd. III Taf. 8. Amazone, Berlin.

Turner. Joseph Turner, Maler, geb. London, 23. April 1775, gest. ebenda, 19. Dez. 1851. — Bd. III Taf. 14. Der Teméraire London. — Abb. im Text Bd. V S. 53. Wintermorgen, London.

Uccello. Paolo Dono gen. Uccello, Maler, geb. Florenz, 1397, gest. ebenda 11. Dez. 1475. — Vgl. Erläut. zu Bd. IV Taf. 99. Weibl. Bildnis, London.

Uhde. Fritz von Uhde, Maler, geb. Wolkenburg (Sachsen), 22. Mai 1848, lebt in München. — Bd. III Taf. 119. Die Anbetung der Weisen, Magdeburg.

Unbekannte Künstler. Bd. III Taf. 120. Span. Mstr. des XVIII. Jahrh., Haupt Johannis, Altaraufsatz, Granada. — Bd. IV Taf. 49. Himmelfahrt Mariä, Vlämische Bildwirkerei um 1510, Berlin. — Taf. 79. Venezianischer Meister um 1500. Porträtbüste der Catarina Cornaro, Berlin. — Taf. 99. Florentinischer Meister um 1450, weibl. Bildnis, Gemälde, London. — Taf. 126. Bartholomäusstatue, deutsche Arbeit des XV. Jahrh., Frankfurt a. M. — Bd. V Taf. 48. Nürnb. Mstr. um 1520, Mater dolorosa, Nürnberg. — Taf. 128. Grabmal Maximilian I., Innsbruck (Gemeinsame Arbeit verschiedener Künstler). — Taf. 144. Nachf. des Donatello, Maria mit d. Kinde, Berlin. — Bd. VI Taf. 26. Holländischer Maler, 1. Hälfte des XVI. Jahrh. Die Anbetung, Amsterdam. — Taf. 122, 123. Vlämischer Maler von 1552. Flügel eines Triptychons, Brüssel. Taf. 150. Florentiner Bildhauer aus der 2. Hälfte des XVI. Jahrh. Bacchisches Relief, Berlin. — Abb. im Text Bd. I S. 41. Laokoongruppe, italienische Bronze des XVI. Jahrh., Berlin. S. 45. Familienbild, Biscuitrelief der Berliner Manufactur. S. 47. Violinspieler, italienische Fayencefigur des XVIII. Jahrh., Berlin. — Bd. II S. 27. Paduan. Meister um 1490, Dornauszieher, Bronzestatuette, Berlin. S. 28. Paduan. Meister um 1480, Dornauszieher, Thonstatuette, Berlin. S. 31. Unbek. venet. Künstler des XV. Jahrh., Bildnis des Giov. Bellini (Zeichnung), Paris. S. 65. Zinnhumpen, Arbeit vom Ende des XVI. Jahrh., Berlin. — Bd. IV S. 25. Borten eines Wandteppichs, flandrische (?) Arbeit des XVI. Jahrh., Berlin. S. 28. Symbol. Darst. des Abendmahlweines, flandrischer Wandteppich um 1510. — Vgl. „Antike Kunst", „Mittelalterliche Kunst" und die unter „Meister" aufgeführten Künstler („Meister des Todes Mariä" etc.).

Vasari. Giorgio Vasari, Maler, geb. Arezzo, vor 1512, gest. Florenz, 27. Juni 1574. — Vgl. Text Bd. VI S. 67. — Bd. VI Taf. 132. Lorenzo de' Medici, Florenz.

Veit. Philipp Veit, Maler, geb. Berlin, 13. Febr. 1793, gest. Mainz, 18. Dez. 1877. — Vgl. Text Bd. II S. 53 ff. — Bd. II Taf. 110. Die fetten Jahre, Berlin (aus der Casa Bartholdy).

Velazquez. Diego Velazquez, Maler, getauft Sevilla, 6. Juni 1599, gest. Madrid, 6. Aug. 1660. — Vgl. Text Bd. I S. 10 f. — Bd. I Taf. 34. Männliches Bildnis, Dresden. — Taf. 153. Weibliches

Bildnis, Berlin. — Bd. II Taf. 28, 29. Die Spinnerinnen, Madrid. — Taf. 94, 95. Die Uebergabe von Breda, Madrid. — Bd. III Taf. 57. Alessandro del Borro, Berlin. — Taf. 89. Selbstbildnis, Rom. — Bd. IV Taf. 3, 4. Die Trinker, Madrid. — Taf. 57. Sibylle, Madrid. — Taf. 81. Innocenz X., Rom. — Taf. 109. Christus an der Säule, London. — Bd. V Taf. 27. 28. Die Schmiede des Vulkan, Madrid. — Taf. 45. Don Baltasar Carlos, Madrid. — Taf. 102. Die Infantin Margarita, Wien. — Bd. VI. Taf. 27. Aesopus, Madrid. — Taf. 28. Menippus, Madrid.

Velde. Adriaan van de Velde, Maler, geb. Amsterdam, 1635 oder 1636, gest. ebenda, 21. Jan. 1672. — Vgl. Text Bd. IV S. 48. — Bd. II Taf. 11. Der Künstler mit seiner Familie, Amsterdam. — Bd. IV Taf. 93. Die Farm, Berlin. — Abb. im Text Bd. IV S. 45. Die Kegelspieler, Zeichn., Berlin.

Veneziano. Domenico Veneziano, Maler, geb. Venedig, zw. 1400 und 1410, gest. Florenz, 1461. — Bd. III Taf. 17. Weibliches Bildnis, Berlin.

Vermeer. Jan Vermeer van Delft, Maler, getauft Delft, 31. Okt. 1632, begraben ebenda, 15. Dez. 1675. — Vgl. Text Bd. IV S. 19 f. — Bd. I Taf. 82. Lesendes Mädchen, Dresden. — Bd. II Taf. 3. Der Maler in seinem Atelier, Wien. — Taf. 147. Die Dame mit dem Perlenhalsband, Berlin. — Bd. IV Taf. 5. Ansicht von Delft, Haag. — Taf. 25. Frauenkopf, Haag. — Taf. 36. Der Musikunterricht, Windsor. — Taf. 95. Interieur, Berlin. — Bd. V Taf. 62. Holländisches Haus, Amsterdam.

Veronese. Paolo Caliari gen. Veronese, Maler, geb. Verona, 1528, gest. Venedig, 19. April 1588. — Bd. II Taf. 156, 157. Das Gastmahl des hl. Gregor, Vicenza. — Bd. VI Taf. 121. Die Vision der hl. Helena, London.

Verrocchio. Andrea del Verrocchio, Maler und Bildhauer, geb. Florenz, 1435, gest. Venedig, 1488. — Text Bd. I S. 19 f. Vgl. auch Bd. II S. 19 und Bd. VI S. 25 ff — Bd. I Taf. 21. Christus und Thomas, Bronzegruppe, Florenz. — Taf. 55, 56. Reiterdenkmal des Colleoni, Venedig. — Taf. 106. Die Taufe Christi (Gemälde), Florenz. — Bd. VI Taf. 55. Madonnenrelief, Florenz. — Abb. im Text Bd. I S. 17. Brunnenfigur, Florenz. S. 19. David, Bronzestatue, Florenz. S. 20. Tod der Tornabuoni, Marmorrelief, Florenz.

Veth. Jan Veth, Maler, geb. Dordrecht, 18. Mai 1864, lebt in Bussum bei Amsterdam. — Abb. im Text Bd. II S. 24. Bildnis Jozef Israels', Lithographie.

Vigée-Le Brun. Elisabeth-Louise Vigée-Le Brun, Malerin, geb. Paris, 16. April 1775, gest. ebenda, 30. März 1842. — Bd. II Taf. 9. Selbstbildnis, Florenz.

Vinci. Lionardo da Vinci, Maler und Bildhauer, geb. Vinci bei Empoli, 1452, gest. Cloux bei Amboise, 2. Mai 1519. — Vgl. Text Bd. II S. 19. — Bd. II Taf. 4. Mona Lisa, Paris. — Bd. VI Taf. 9. Mailändische Prinzessin, Mailand. — Abb. im Text Bd. II S. 19. Reiterstudie, Windsor. Bd. IV S. 44. Der hl. Hieronymus, Rom.

Vinci. Pierino da Vinci, Bildhauer, geb. auf Castell Vinci, 1520 (?), gest. Pisa, 1554 (?). — Abb. im Text Bd. VI S. 28. Madonnenrelief, Florenz.

Vischer. Hans Vischer, Bildhauer, geb. Nürnberg, zw. 1490 und 1500, gest. nach 1549. — Vgl. Text Bd. I S. 68. — Abb. im Text Bd. I S. 65. Bogenschütze, Nürnberg.

Vischer. Peter Vischer, Bildhauer, seit 1488 in Nürnberg, gest. ebenda, 1529. — Text Bd. I S. 65 ff. Vgl. auch Text Bd. V S. 25 f. Erl. zu Bd. V Tf. 48. — Bd. I Taf. 117. Statue des Königs Arthur, Innsbruck. — Taf. 126. Sebaldusgrab, Nürnberg. — Abb. im Text Bd. I S. 66. Grabmal des Ottheinrich (Vischersche Werkstatt), München. S. 67. Selbstbildnis am Sebaldusgrab, Nürnberg, und Grabmal des Erzbischofs Ernst in Magdeburg. S. 68. Grabmal des Grafen von Henneberg, Römhild.

Vittoria. Alessandro Vittoria, Bildhauer, geb. Trient, 1524, gest. Venedig, 27. März 1608. — Bd. II Taf. 32. Grimani, Berlin.

Vivarini. Antonio Vivarini, Maler, thätig in Venedig von 1440 bis nach 1476. — Text Bd. VI S. 53 ff. — Bd. VI Taf. 106. Triptychon, Venedig. — Abb. im Text Bd. VI S. 53. Anbetung, Berlin.

Vivarini. Bartolomeo Vivarini, Maler, thätig in Venedig von 1450 bis um 1500. — Text Bd. VI S. 53 ff. — Bd. VI Taf. 107. Madonna, Venedig.

Vogel. Christian Leberecht Vogel, Maler, geb. Dresden, 6. April 1759, gest. ebenda, 11. April 1816. — Bd. III Taf. 11. Des Künstlers Söhne, Dresden.

Vos. Cornelis de Vos, Maler, geb. Hülst (Flandern), um 1585, gest. Antwerpen, 9. Mai 1651. — Bd. V Taf. 101. Die Töchter des Malers, Berlin.

Vos. Simon de Vos, Maler, geb. Antwerpen, 1603, gest. ebenda, 15. Okt. 1676. — Bd. IV Taf. 17. Selbstbildnis, Antwerpen.

Waldmüller. Ferdinand Georg Waldmüller, Maler, geb. Wien, 15. Januar 1793, gest. ebenda, 23. Aug. 1865. — Bd. I Taf. 127. Nach der Schule, Berlin. — Bd. V Taf. 160. Heimkehr von der Kirchweih, Berlin.

Walker. Frederick Walker, Maler, geb. London, 26. Mai 1840, gest. St. Tillan's, 4. Juni 1875. — Bd. VI Taf. 94. Die Landstreicher, London. — Taf. 95. Die Zufluchtsstätte, London.

Watteau. Antoine Watteau, Maler, getauft Valenciennes, 10. Okt. 1684, gest. Nogent bei Vincennes, 18. Juli 1721. — Text Bd. IV S. 5 ff. — Bd. I Taf. 108. Gilles, Paris. — Bd. II Taf. 20. Das Firmenschild des Gersaint, Berlin. — Bd. IV Taf. 11, 12. Einschiffung nach Cythere, Paris. — Taf. 21. Das Concert, Potsdam. — Bd. V Taf. 121. Der Componist Rebel. Kupferstich nach Watteau. — Abb. im Text Bd. I S. 28. Stehende Frau, Studie, Paris. Bd. IV S. 5. Rötelstudie, Paris. S. 8. Der Abbé Haranger, Studie, Berlin.

Watts. George Frederick Watts, geb. London, 1818. — Vgl. Text Bd. III S. 13 ff. — Abb. im Text Bd. III S. 14. Liebe und Leben, Paris.

Weyden. Roger van der Weyden, Maler, geb. Tournay, 1399 oder 1400, gest. Brüssel, 16. Juni 1464. — Vgl. Text Bd. I S. 35 und Bd. III S. 22. — Bd. III Taf. 41. Bildnis, Brüssel. — Bd. IV Taf. 130. Ev. Lucas die Madonna zeichnend, München — Bd. VI Taf. 42. Mariä Heimsuchung, Lützschena.

Whistler. James Mac Neil Whistler, Maler, geb. Baltimore, 1834. — Bd. II Taf. 103. Die Mutter des Künstlers, Paris. — Bd. IV Taf. 111. Thomas Carlyle, Glasgow.

Witte. Emanuel de Witte, Maler, geb. Alkmaar, 1607, gest. Amsterdam, 1692. — Bd. II Taf. 132. Kirche, Brüssel.

Zarcillo. Francisco Zarcillo y Alcaraz, Bildhauer, geb. Murcia, 12. Mai 1702, gest. ebenda 1781. — Bd. VI Taf. 48. Das Abendmahl, Murcia.

Berlin, Druck von W. Büxenstein.

TAFELN

REMBRANDT

Bildnis der Elisabeth Jacobs Bas.

Auf Leinwand, h. 1.16, br. 0.88.

Einzelverkauf nicht gestattet.

Verlag von W. Spemann in Berlin und Stuttgart.

MADRID
Prado.

Photographie von Braun, Clement & Cie in Dornach i. E., Paris und New York.

BARTOLOMÉ E[STEBA]

Eleasar und R[ecka]

Auf Leinwa[nd]

Das M[useum]

Einzelverkauf nicht gestattet.

EBAN MURILLO

a am Brunnen.

1.07, br. 1.51.

n 2. 3.
* *

Verlag von W. Spemann in Berlin und Stuttgart.

JAN ASSELIJN

Der Schwan.

Auf Leinwand, h. 1.39, br. 1.69.

Einzelverkauf nicht gestattet.

Verlag von W. Spemann in Berlin und Stuttgart.

LUCAS VAN LEIJDEN

Mohammed und der Mönch.

Kupferstich, h. 0.28, br. 0.21.

Einzelverkauf nicht gestattet.

Verlag von W. Spemann in Berlin und Stuttgart.

WÖLFIN

Bronze, h. 0.76.

Einzelverkauf nicht gestattet.

Verlag von W. Spemann in Berlin und Stuttgart

Reproduktion mit Genehmigung von Ernst Seeger, Berlin.

WILHELM LEIBL

Dachauer Bäuerinnen.

Auf Leinwand, h. 1.40, br. 1.13.

LUCA DELLA ROBBIA

Maria mit dem Kinde.

Glasiertes Thonrelief, h. 0.60, br. 0.40.

Einzelverkauf nicht gestattet.

Verlag von W. Spemann in Berlin und Stuttgart

LIONARDO DA VINCI

Bildnis einer Mailändischen Prinzessin.

Auf Holz, h. 0.45, br. 0.30.

Einzelverkauf nicht gestattet.

Verlag von W. Spemann in Berlin und Stuttgart

LUCAS VAN LEIJDEN

Die Rückkehr des verlorenen Sohnes.

Kupferstich, h. 0.18, br. 0.25.

Einzelverkauf nicht gestattet.

Verlag von W. Spemann in Berlin und Stuttgart.

Photographie von Franz Hanfstaengl, München.

BARTHOLOMEUS VAN DER HELST

Bildnis Paul Potters.

Auf Leinwand, h. 0.98, br. 0.79. Bez. 1654.

PAUL POTTER

Der Stier.

Auf Leinwand, h. 2.38, br. 3.45. Bez. 1647.

Einzelverkauf nicht gestattet.

Verlag von W. Spemann in Berlin und Stuttgart.

PAUL POTTER

Die Kuh, die sich spiegelt.

Auf Leinwand, h. 0.44, br. 0.61. Bez. 1648.

Einzelverkauf nicht gestattet.

Verlag von W. Spemann in Berlin und Stuttgart.

POMPEO LEONI

Grabmal Kaiser Karl V.

Bronze, vergoldet zum Teil emailliert;
Figuren in mehr als doppelter Lebensgrösse.

Einzelverkauf nicht gestattet.

Verlag von W. Spemann in Berlin und Stuttgart.

POMPEO LEONI

Grabmal König Philipp II. von Spanien.

Bronze, vergoldet zum Teil emailliert;
Figuren in mehr als doppelter Lebensgrösse.

Einzelverkauf nicht gestattet.

Verlag von W. Spemann in Berlin und Stuttgart.

Reproduktion mit Genehmigung von Ernst Seeger Berlin.

WILHELM LEIBL

In der Küche.

Auf Leinwand, h. 0.70, br. 0.58.

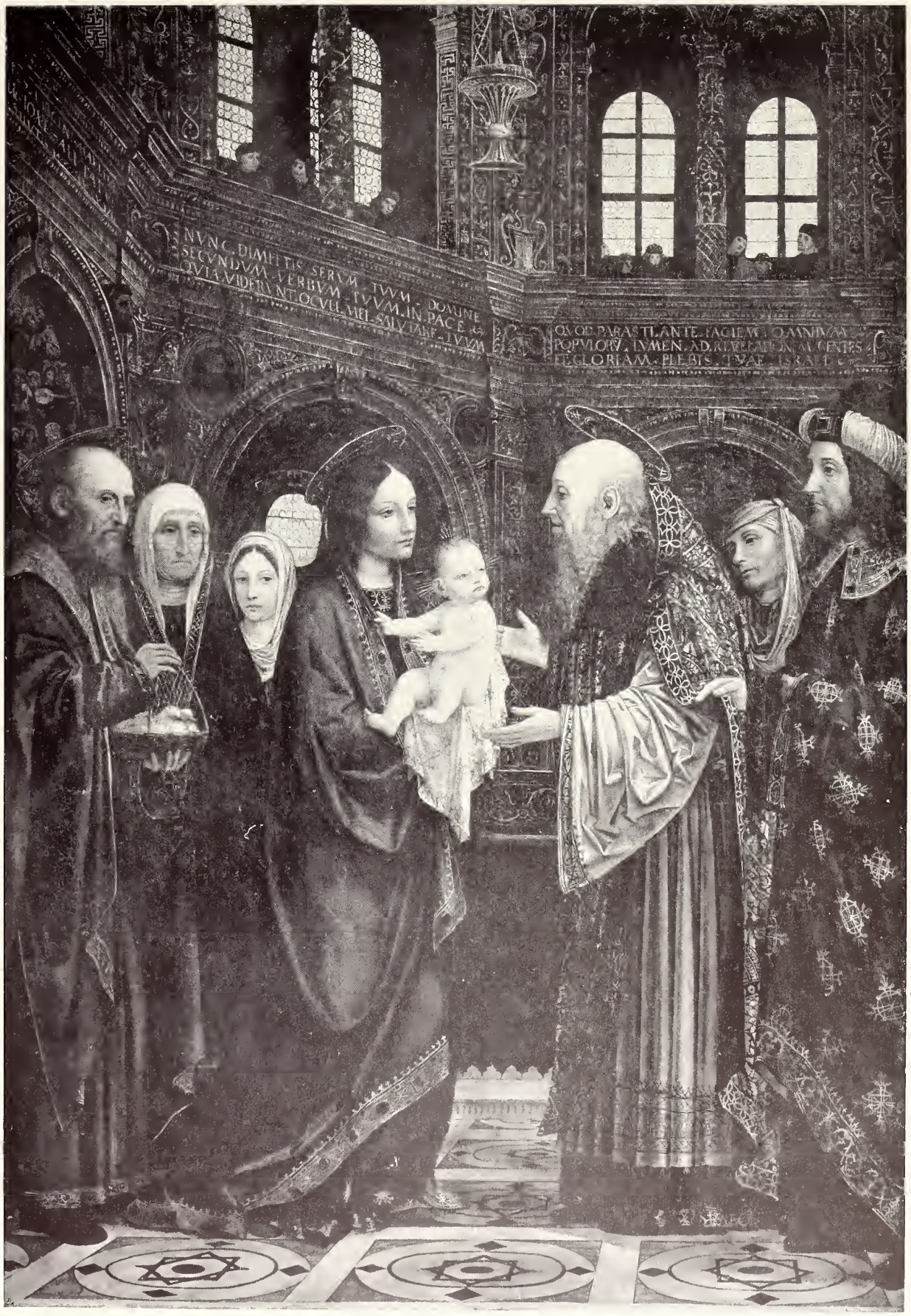
BARTHOLOMEUS VAN DER HELST

Bildnis des Gerard Bicker.

Auf Holz, h. 0.90, br. 0.69.

Einzelverkauf nicht gestattet.

Verlag von W. Spemann in Berlin und Stuttgart.



AMBROGIO DA FOSSANO gen. BORGOGNONE

Die Darbringung im Tempel.

Auf Holz, h. 1.38, br. 0.97.

Einzelverkauf nicht gestattet.

Verlag von W. Spemann in Berlin und Stuttgart.

HERCULES SEGHERS

Ansicht der Stadt Rhenen.

Auf Holz, h. 0.42, br. 0.66.

Einzelverkauf nicht gestattet.

Verlag von W. Spemann in Berlin und Stuttgart.

REMBRANDT

Die Landschaft mit den drei Bäumen.

Radierung, h. 0.211, br. 0.277.

Einzelverkauf nicht gestattet.

Verlag von W. Spemann in Berlin und Stuttgart.

DIE BRÜDER LE NAIN

Die Heimkehr von der Heuernte.

Auf Leinwand, h. 0.58, br. 0.74.

Einzelverkauf nicht gestattet.

Verlag von W. Spemann in Berlin und Stuttgart.

Photographie von Franz Hanfstaengl. München.

JAN DAVIDSZ DE HEEM

Fruchtstück.

Auf Leinwand, h. 0.95, br. 1.20.

Einzelverkauf nicht gestattet.

Verlag von W. Spemann in Berlin und Stuttgart.

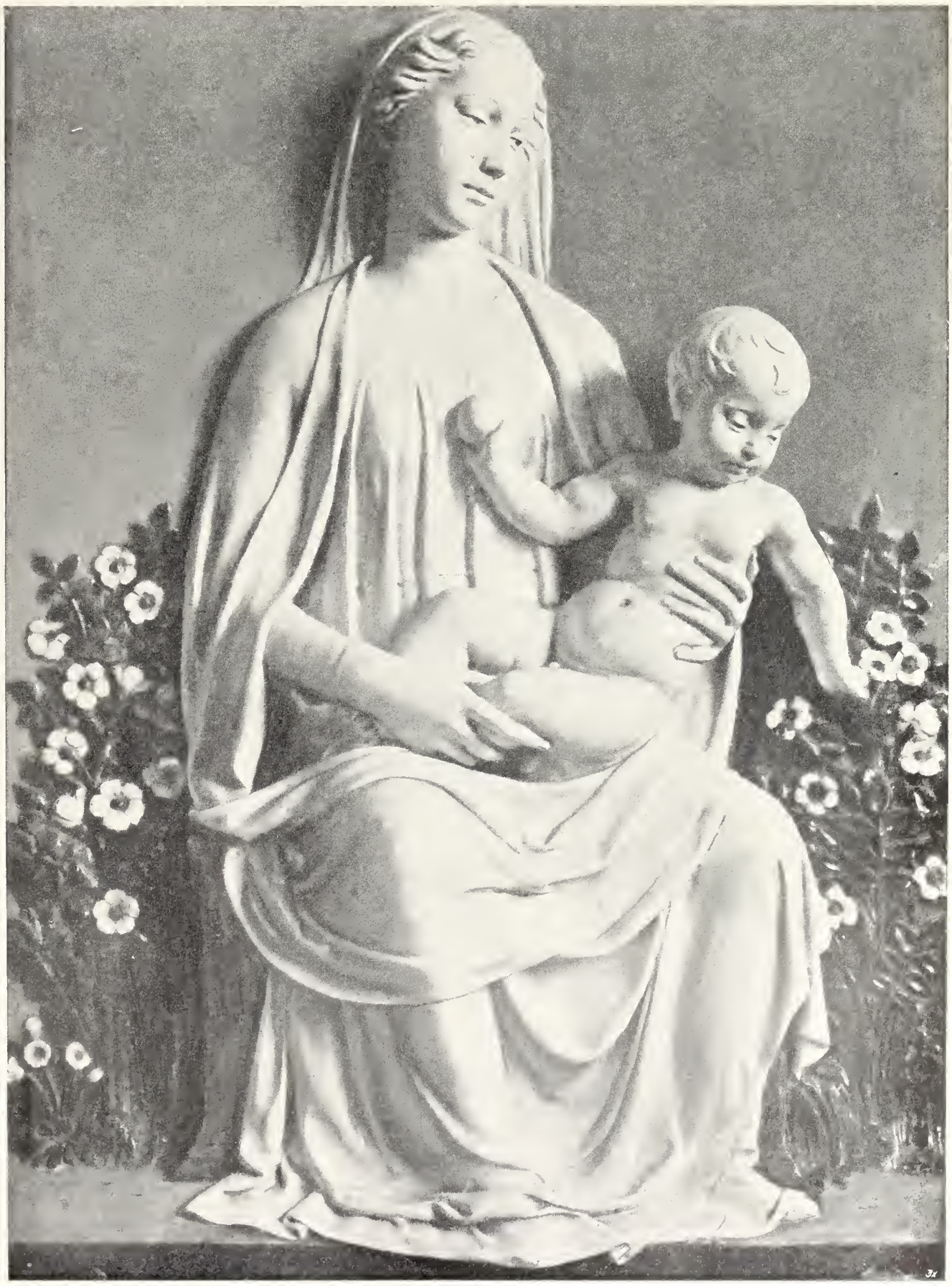
DONATELLO

Maria mit dem Kinde.

Bronzerelief.

Einzelverkauf nicht gestattet.

Verlag von W. Spemann in Berlin und Stuttgart.



LUCA DELLA ROBBIA

Die Madonna im Rosenhaag.

Glasiertes Thonrelief.

Einzelverkauf nicht gestattet.

Verlag von W. Spemann in Berlin und Stuttgart.

ANTONIS MORO

Bildnis eines Goldschmiedes.

Auf Holz, h. 1.18, br. 0.90. Bez. 1564.

Einzelverkauf nicht gestattet.

Verlag von W. Spemann in Berlin und Stuttgart.

Photographie von Franz Hanfstaengl, München.

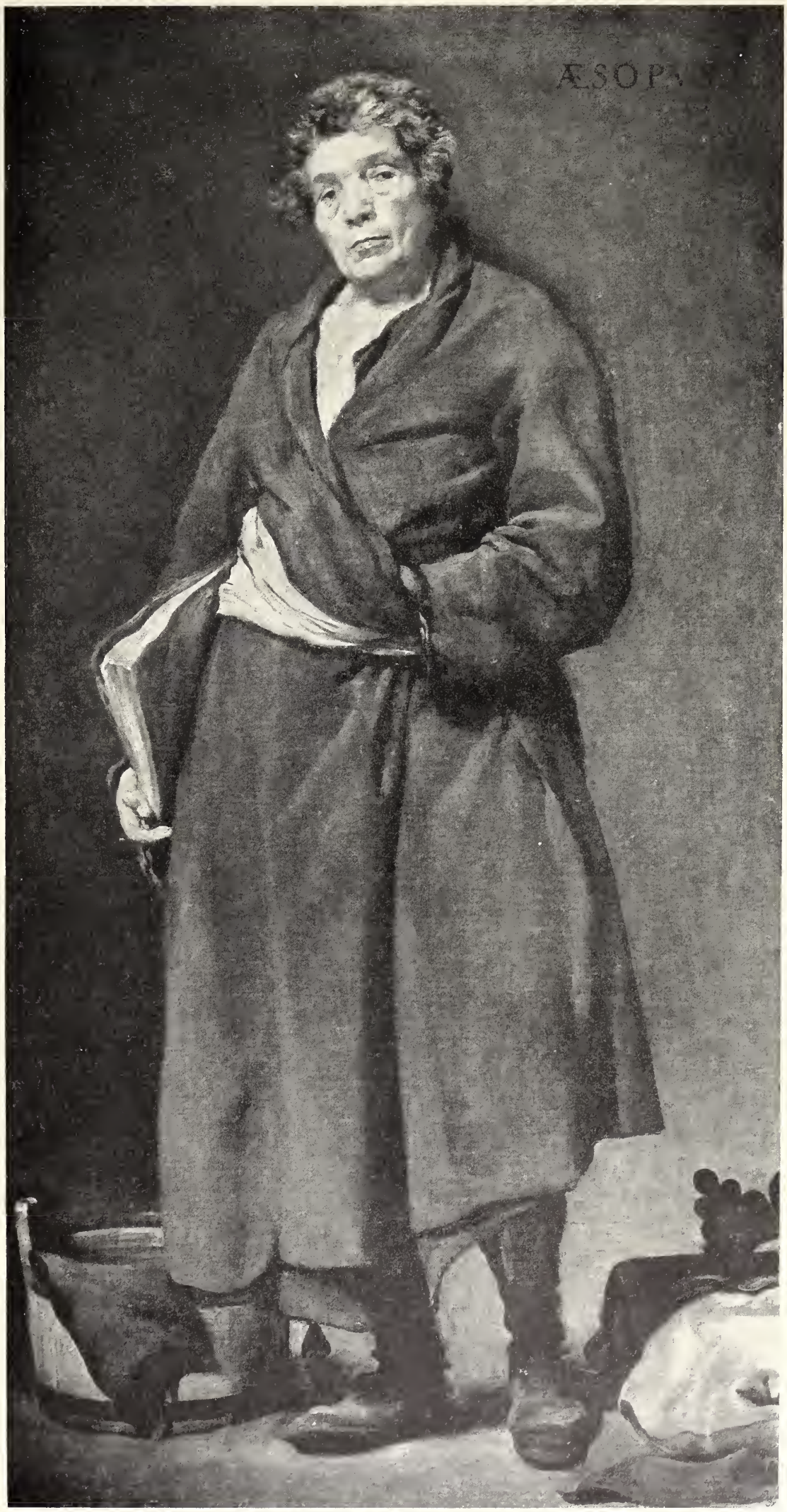
UNBEKANNTER MEISTER

Die Anbetung der Könige.

Auf Holz, h. 0.47, br. 0.22.

Einzelverkauf nicht gestattet.

Verlag von W. Spemann in Berlin und Stuttgart.



Photographie von Braun, Clement & Cie. in Dornach i. E., Paris und New York.

DIEGO VELAZQUEZ

Aesopus.

Auf Leinwand, h. 1.79, br. 0.94.

* * * * * *

Einzelverkauf nicht gestattet.

Verlag von W. Spemann in Berlin und Stuttgart.

Photographie von Braun, Clément & Cie. in Dornach i. E., Paris und New York.

DIEGO VELAZQUEZ

Menippus.

Auf Leinwand, h. 1.79, br. 0.94.

Einzelverkauf nicht gestattet.

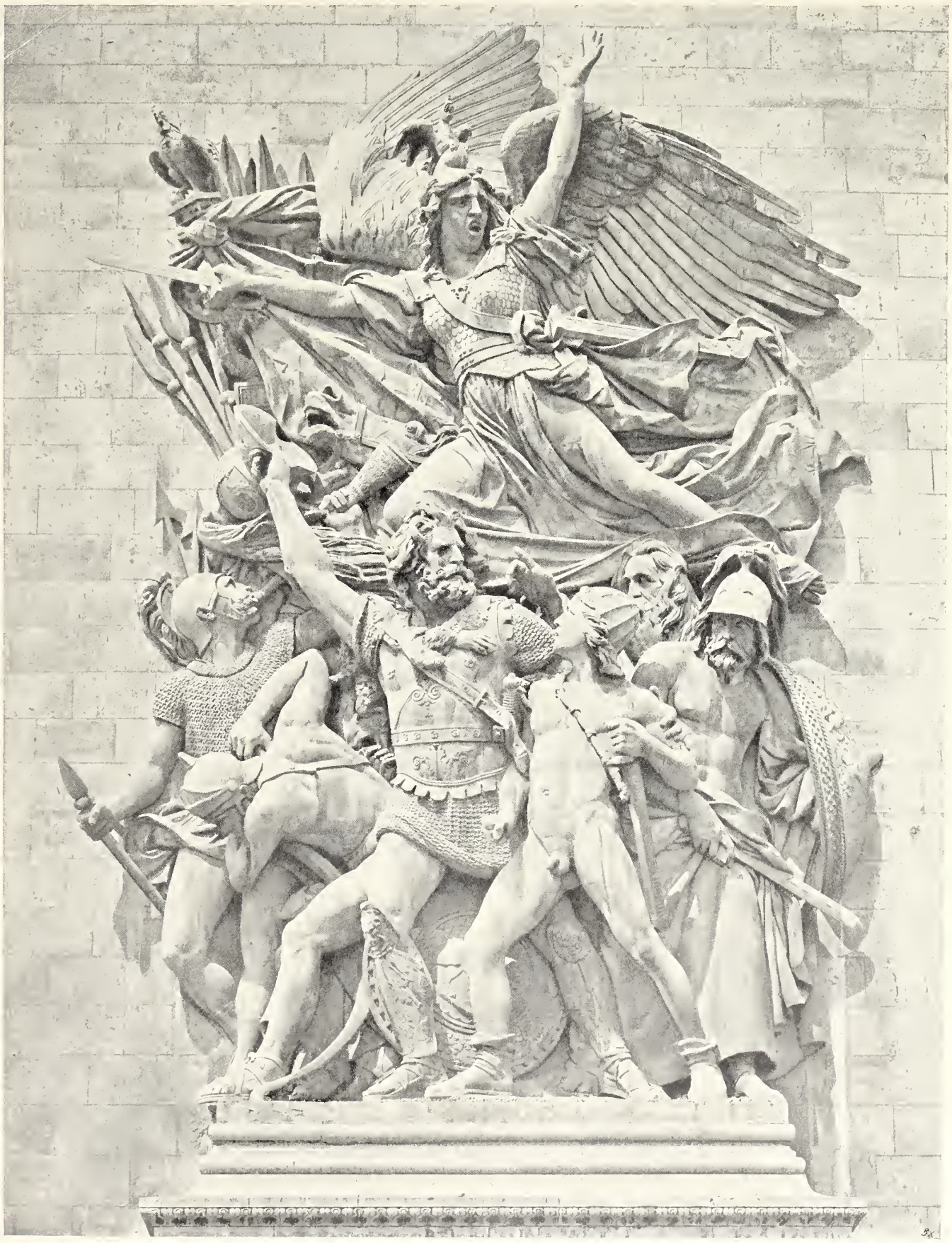
WILLEM KALF

Stillleben.

Auf Leinwand, h. 0.69, br. 0.60.

Einzelverkauf nicht gestattet.

Verlag von W. Spemann in Berlin und Stuttgart.



FRANÇOIS RUDE

Der Ausmarsch.

Marmorrelief, Figuren etwa in doppelter Lebensgrösse.

Einzelverkauf nicht gestattet.

Verlag von W. Spemann in Berlin und Stuttgart.

JEAN-BAPTISTE CARPEAUX

Die vier Weltteile.

Bronzegruppe.

Einzelverkauf nicht gestattet.

Verlag von W. Spemann in Berlin und Stuttgart.

JEAN-BAPTISTE CARPEAUX

Der Maler und Bildhauer J.-L. Gérôme.

Bronze, h. (ohne Sockel) 0.45.

Einzelverkauf nicht gestattet.

Verlag von W. Spemann in Berlin und Stuttgart.

THOMAS GAINSBOROUGH

Bildnis der Mrs. Graham.

Auf Leinwand, h. 2.35, br. 1.52.

Einzelverkauf nicht gestattet.

Verlag von W. Spemann in Berlin und Stuttgart.

GIOVANNI LUTERI gen. DOSSO DOSSI

Bildnis eines Narren.

Auf Leinwand, h. 0.58, br. 0.51.

QUINTEN METSYS

Johannes Ev. und die hl. Agnes.

Auf Holz, jeder Flügel h. 0.47, br. 0.13.

Einzelverkauf nicht gestattet.

Verlag von W. Spemann in Berlin und Stuttgart.

Photographie von Braun, Clément & Cie. in Dornach i. E., Paris und New York.

ALESSO BALDOVINETTI

Maria mit dem Kinde.

Auf Holz.

SCHLEIFER

Copie nach einem griechischen Werk.

Marmor, h. 0.91, l. 1.09.

Einzelverkauf nicht gestattet.

Verlag von W. Spemann in Berlin und Stuttgart.

JOHANN SPERL

Schwäbisches Dorf.

Auf Leinwand, h. 0.45, br. 0.57.

Einzelverkauf nicht gestattet.

Verlag von W. Spemann in Berlin und Stuttgart.

ANDREA DELLA ROBBIA

Maria mit dem Kinde.

Glasiertes Thonrelief, h. 1.60, br. 0.85.

Einzelverkauf nicht gestattet.

Verlag von W. Spemann in Berlin und Stuttgart.

ANTONIO ROSSELLINO

Maria mit dem Kinde.

Marmor, h. 0.75, br. 0.48.

Einzelverkauf nicht gestattet.

Verlag von W. Spemann in Berlin und Stuttgart.

VITTORE PISANO

Bildnis des Lionello d' Este.

Auf Holz, h. 0.30, br. 0.20.

Einzelverkauf nicht gestattet.

Verlag von W. Spemann in Berlin und Stuttgart.

ROGER VAN DER WEIJDEN

Mariä Heimsuchung.

Auf Holz, h. 0.57, br. 0.36.

Einzelverkauf nicht gestattet.

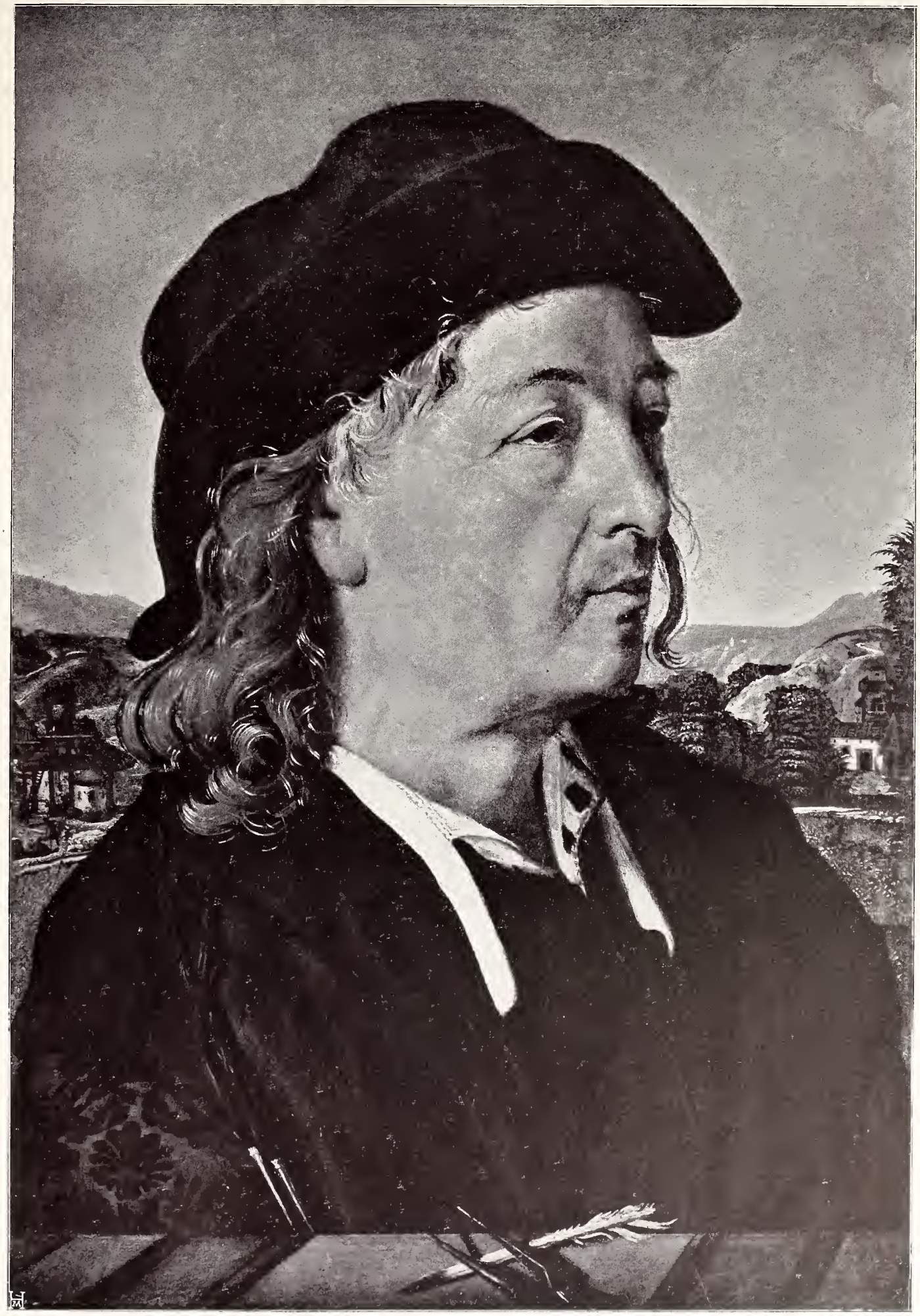
JAN VAN DE CAPELLE

Seestück.

Auf Holz, h. 0.81, br. 1.11.

Einzelverkauf nicht gestattet.

Verlag von W. Spemann in Berlin und Stuttgart.



PIERO DI COSIMO

Bildnis des Giuliano da San Gallo.

Auf Holz, h. 0.47, br. 0.33.

Einzelverkauf nicht gestattet.

Verlag von W. Spemann in Berlin und Stuttgart

Photographie von Braun, Clément & Cie. in Dornach i. E., Paris und New-York.

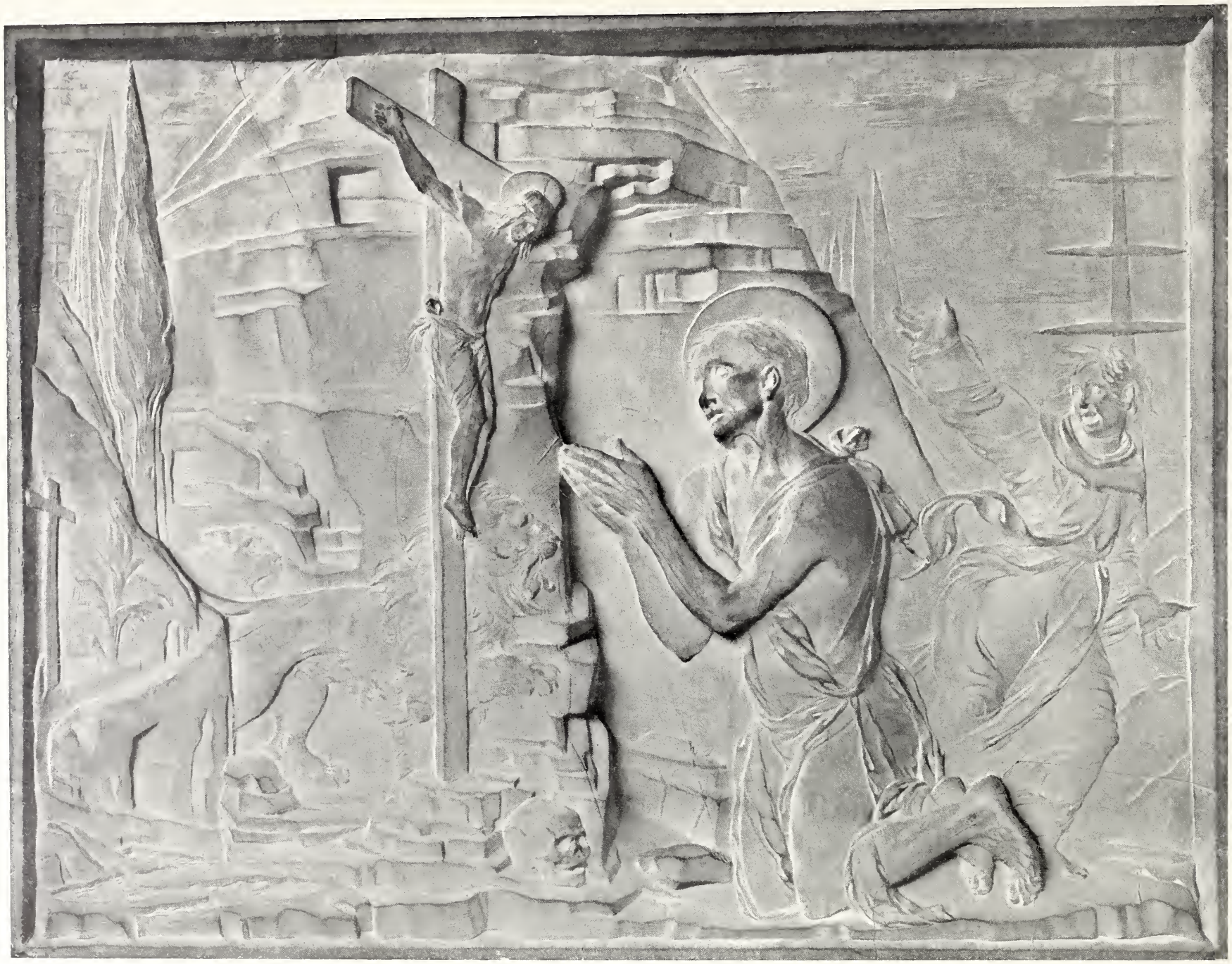
PAULUS POTTER

Der Wolfshund an der Kette.

Auf Leinwand, h. 0.98, br. 1.33.

Einzelverkauf nicht gestattet.

Verlag von W. Spemann in Berlin und Stuttgart.



DESIDERIO DA SETTIGNANO

Aus der Legende des hl. Hieronymus.

Marmor, h. 0.43, br. 0.55.

Einzelverkauf nicht gestattet.

Verlag von W. Spemann in Berlin und Stuttgart.

GABRIEL METSU

Die Musikstunde.

Auf Leinwand, h. 0.38, br. 0.32.

Einzelverkauf nicht gestattet.

Verlag von W. Spemann in Berlin und Stuttgart.

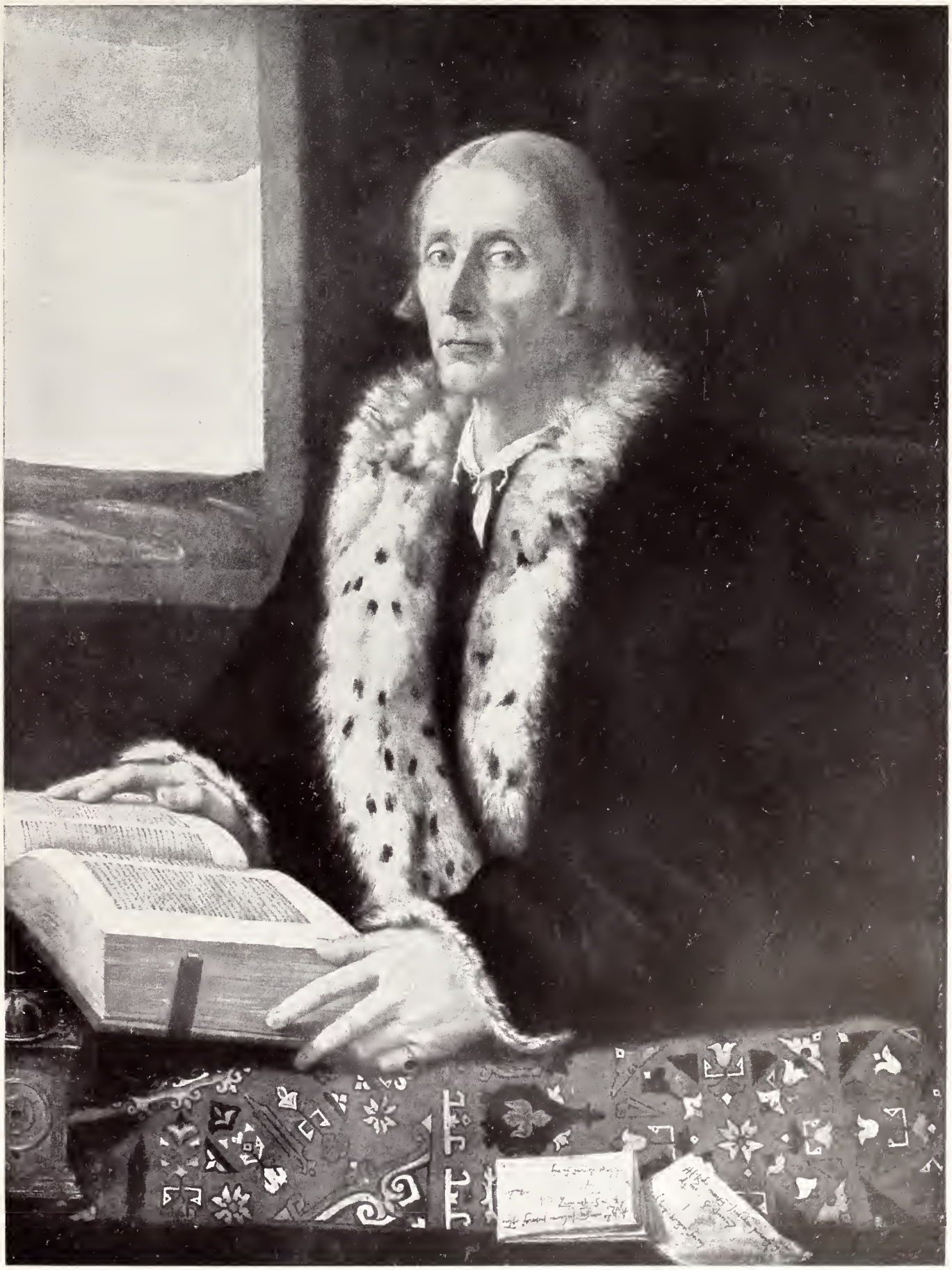
FRANCISCO ZARCILLO Y ALCARAZ

Das hl. Abendmahl.

Holz, bemalt; Figuren dreiviertel lebensgross.

Einzelverkauf nicht gestattet.

Verlag von W. Spemann in Berlin und Stuttgart.



LORENZO LOTTO

Bildnis des Protonotars Guiliano.

Auf Leinwand, h. 0.94, br. 0.70.

VITTORE PISANO

Die Verkündigung.

Fresko.

Einzelverkauf nicht gestattet.

Verlag von W. Spemann in Berlin und Stuttgart.

TIZIANO VECELLIO

Bacchus und Ariadne.

Auf Leinwand, h. 1.75, br. 1.90.

Einzelverkauf nicht gestattet.

Verlag von W. Spemann in Berlin und Stuttgart.

JUNO LUDOVISI

Marmor, h. 1,16.

Einzelverkauf nicht gestattet.

Bild im Innern der Schale.

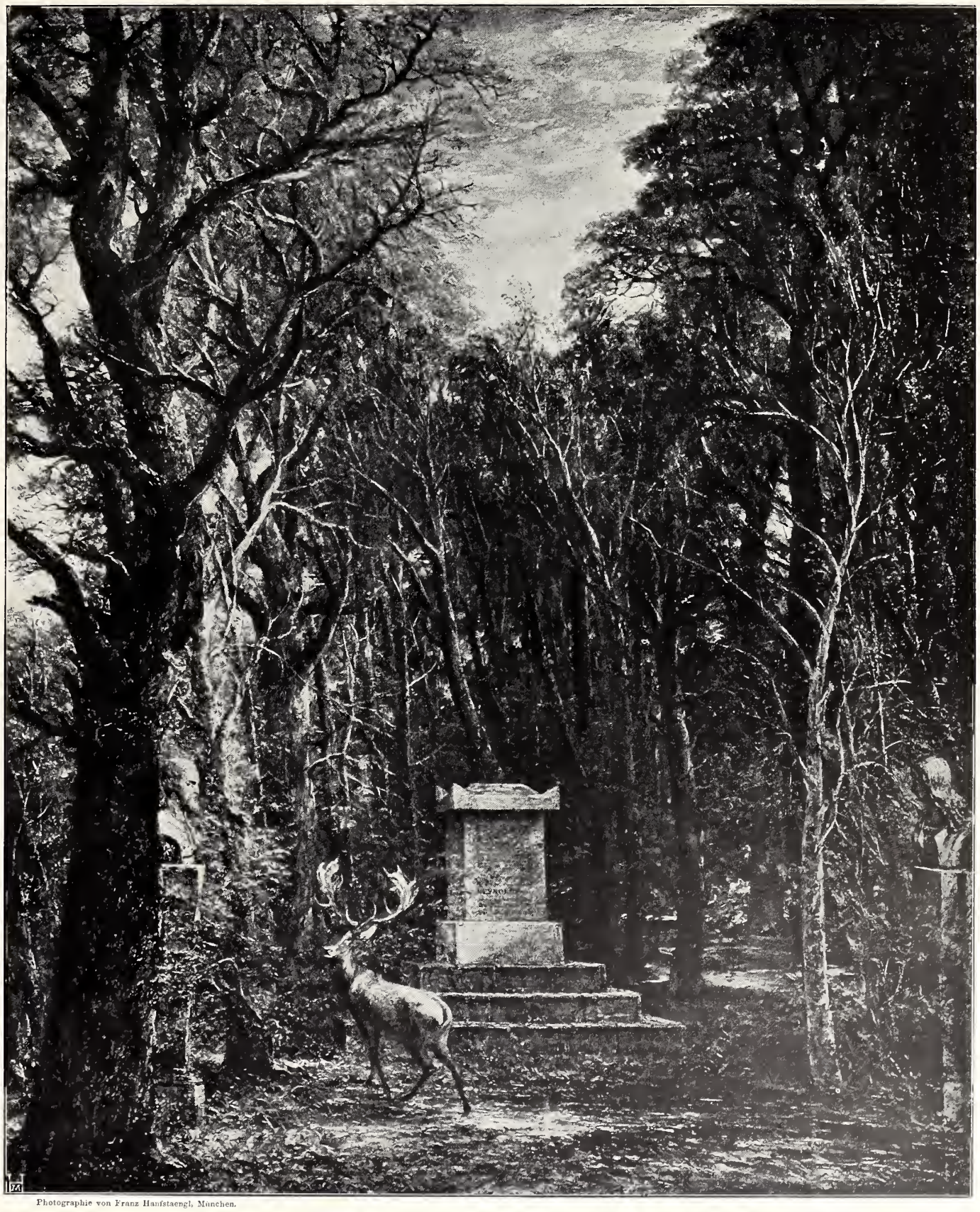
Aussenseite.

SCHALE DES HIERON

Thon, h. 0.13, Durchm. 0.33.

Einzelverkauf nicht gestattet.

Verlag von W. Spemann in Berlin und Stuttgart.



Photographie von Franz Hanfstaengl, München.

JOHN CONSTABLE

Das Kenotaph.

Auf Leinwand, h. 1.29, br. 1.08.

Einzelverkauf nicht gestattet.

Verlag von W. Spemann in Berlin und Stuttgart.

ANDREA DEL VERROCCHIO

Maria mit dem Kinde.

Bemalter Thon.

Einzelverkauf nicht gestattet.

Verlag von W. Spemann in Berlin und Stuttgart.

MICHELANGELO BUONAROTTI

Maria mit dem Kinde.

Marmor, h. 2.05.

Einzelverkauf nicht gestattet.

Verlag von W. Spemann in Berlin und Stuttgart.

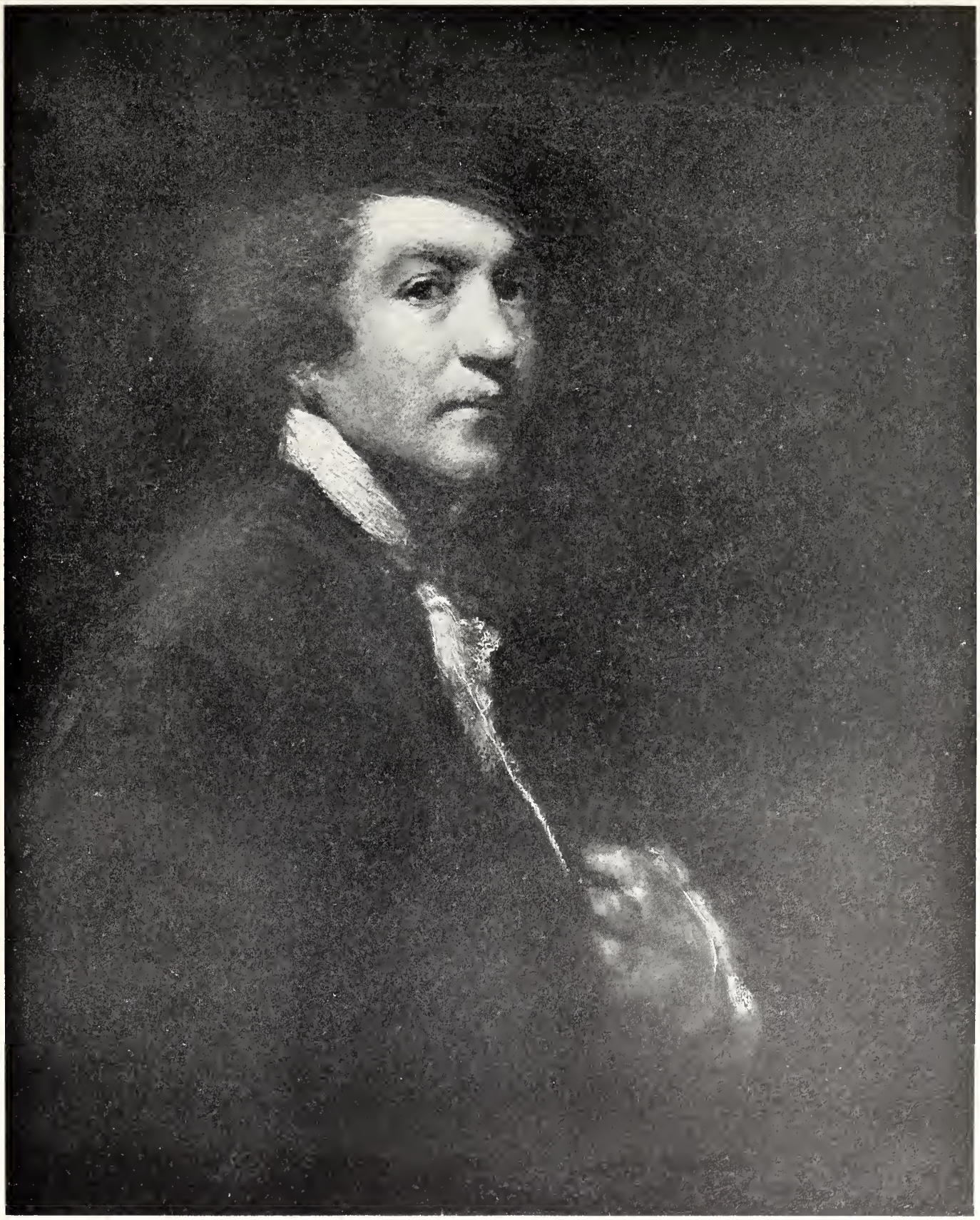
JOSHUA REYNOLDS

Gräfin Albemarle.

Auf Leinwand, h. 1.23, br. 0.97.

Einzelverkauf nicht gestattet.

Verlag von W. Spemann in Berlin und Stuttgart.



JOSHUA REYNOLDS

Selbstbildnis.

Auf Leinwand, h. 0.73, br. 0.60.

Einzelverkauf nicht gestattet.

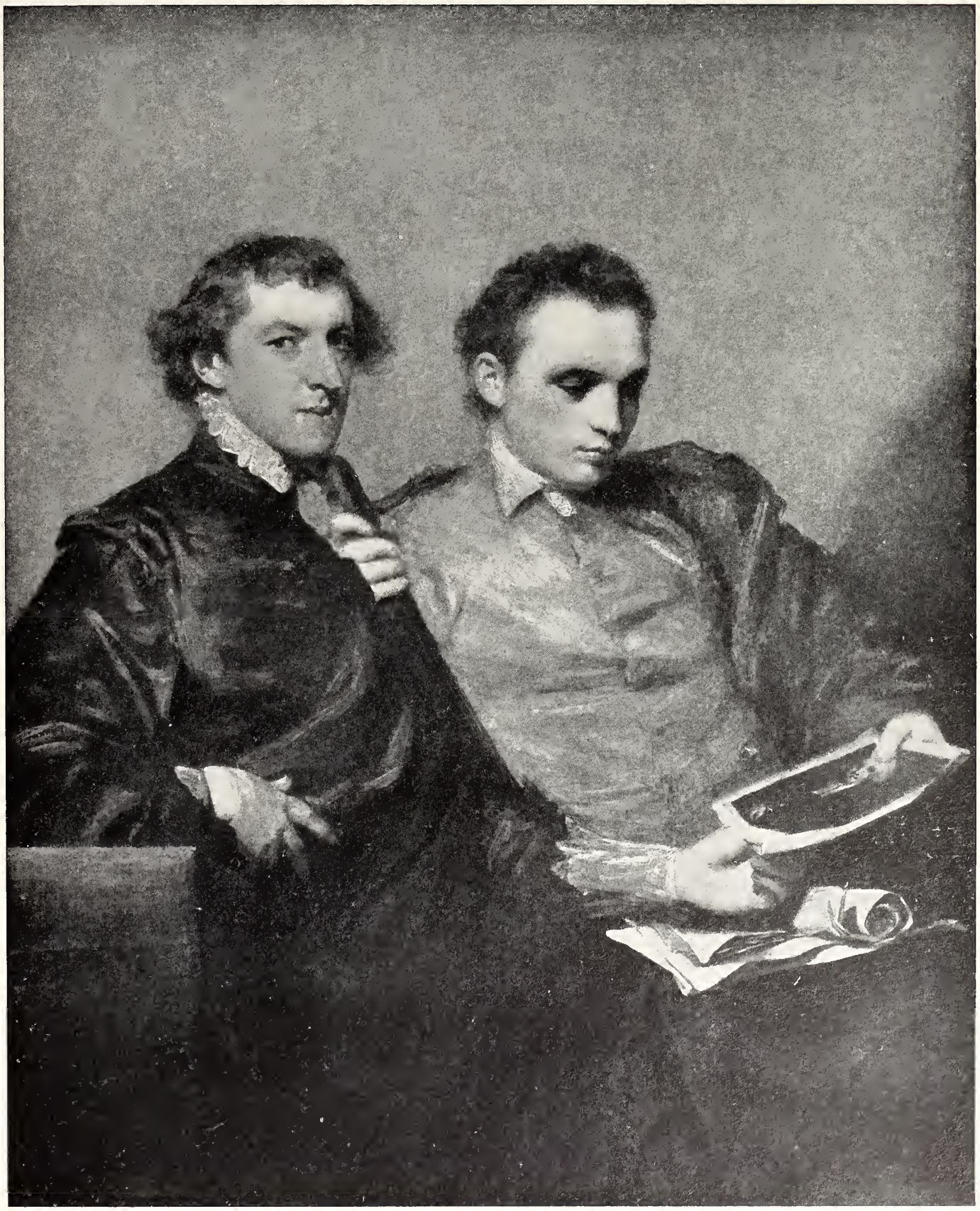
Verlag von W. Spemann in Berlin und Stuttgart.

Photographie von Franz Hanfstaengl, München.

JOSHUA REYNOLDS

Lady Cockburn mit ihren Kindern.

Auf Leinwand, h. 1.37, br. 1.10.



JOSHUA REYNOLDS

Doppelbildnis.

Auf Leinwand, h. 1.23, br. 1.00.

Einzelverkauf nicht gestattet.

Verlag von W. Spemann in Berlin und Stuttgart.

Photographie von Franz Hanfstaengl, München.

THOMAS GAINSBOROUGH

Die Schwestern Linley.

Auf Leinwand, h. 1.97, br. 1.52.

Einzelverkauf nicht gestattet.

Verlag von W. Spemann in Berlin und Stuttgart.

THOMAS GAINSBOROUGH

Der „blaue Knabe“.

Auf Leinwand, h. 1.75, br. 1.20.

Einzelverkauf nicht gestattet.

Verlag von W. Spemann in Berlin und Stuttgart.

THOMAS GAINSBOROUGH

Herzog und Herzogin von Cumberland.

Auf Leinwand, h. 1.61, br. 1.22.

Einzelverkauf nicht gestattet.

Verlag von W. Spemann in Berlin und Stuttgart.

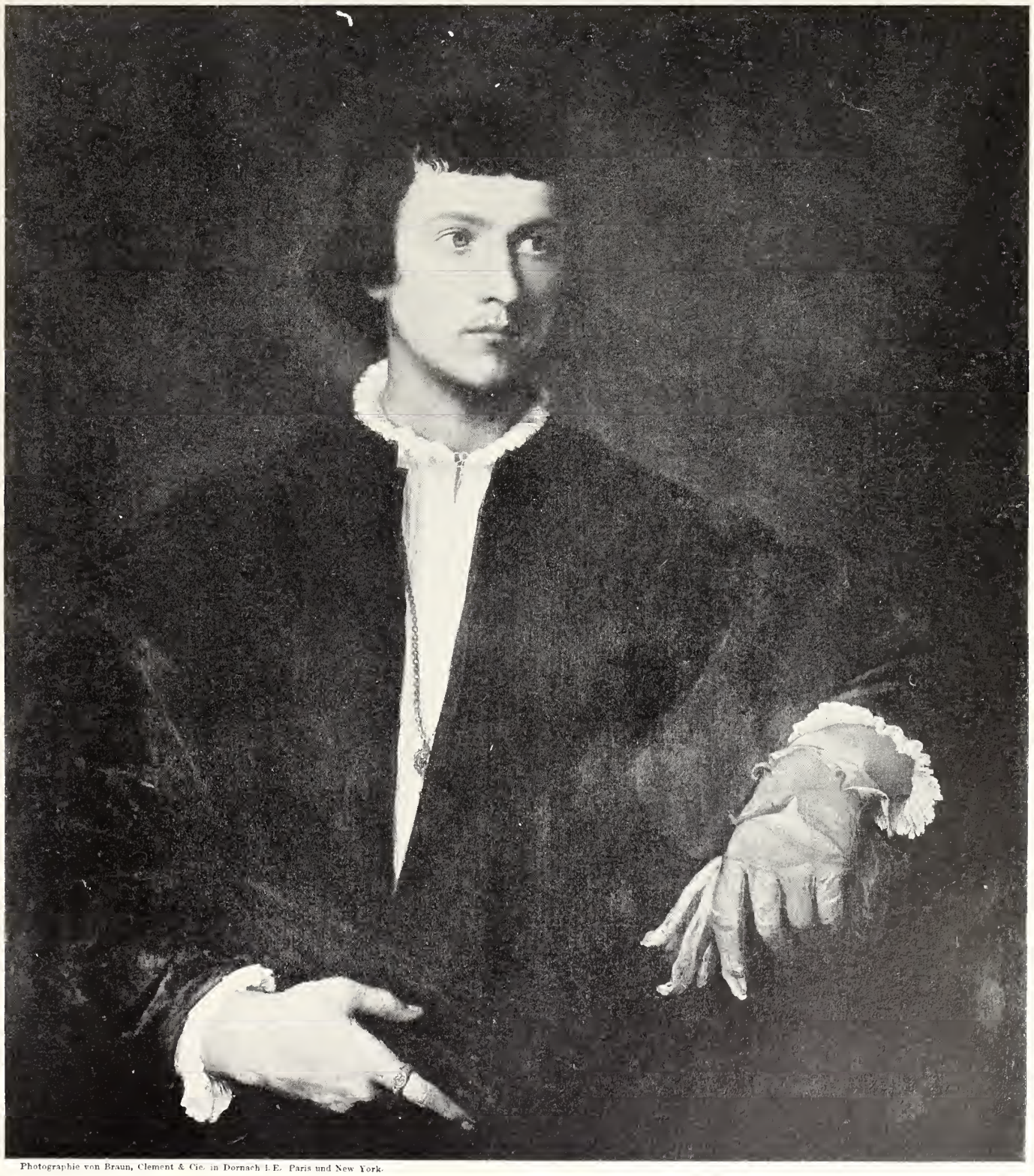
THOMAS GAINSBOROUGH

Die Familie Baillie.

Auf Leinwand, h. 2.45, br. 2.23.

Einzelverkauf nicht gestattet.

Verlag von W. Spemann in Berlin und Stuttgart.



Photographie von Braun, Clement & Cie. in Dornach i. E. Paris und New York.

TIZIANO VECELLIO

Der Mann mit dem Handschuh.

Auf Leinwand, h. 1.00, br. 0.69.

Einzelverkauf nicht gestattet.

Verlag von W. Spemann in Berlin und Stuttgart

Photographie von Franz Hanfstaengl, München.

CLAUDE GELÉE gen. LORRAIN

Seehafen mit Einschiffung der Königin von Saba.

Auf Leinwand, h. 1.50, br. 2.00.

Einzelverkauf nicht gestattet.

Verlag von W. Spemann in Berlin und Stuttgart.

CLAUDE GELÉE gen. LORRAIN

Landschaft mit Acis und Galathea.

Auf Leinwand, h. 1.00, br. 1.35.

Einzelverkauf nicht gestattet.

Verlag von W. Spemann in Berlin und Stuttgart.

Photographie von Fratelli Alinari, Florenz.

PIETRO PERUGINO

Die Madonna zwischen den Heiligen Jacobus und Augustinus.

Lebensgrosse Figuren.

Einzelverkauf nicht gestattet.

Verlag von W. Spemann in Berlin und Stuttgart.

DIE NIKE VON SAMOTHRAKE

Marmor, h. nahe an 2 m.

Einzelverkauf nicht gestattet.

Verlag von W. Spemann in Berlin und Stuttgart.

Photographie von Franz Hanfstaengl, München.

FORD MADOX BROWN

Die Fusswaschung.

Auf Leinwand, h. 1.33, br. 1.17.

Einzelverkauf nicht gestattet.

Verlag von W. Spemann in Berlin und Stuttgart.

JOHANN GOTTFRIED SCHADOW

Goethebüste.

Marmor, lebensgross.

Einzelverkauf nicht gestattet.

Verlag von W. Spemann in Berlin und Stuttgart.

PARIS
Kirchhof Père Lachaise.

ALBERT E

Das Denkmal für d

Kalkstein,

Einzelverkauf nicht gestattet.

Das Mu

* *

RTHOLOMÉ

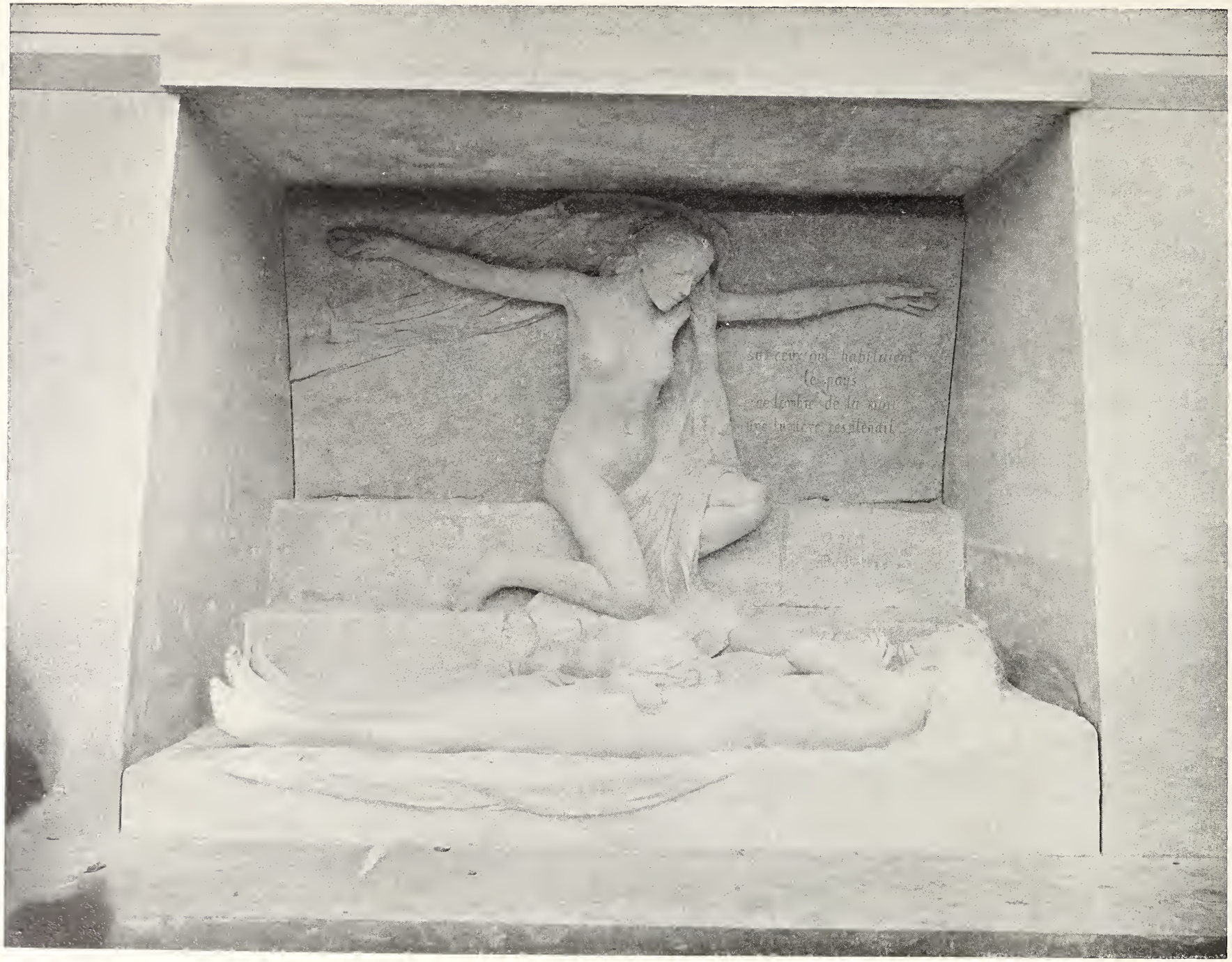
Toten. Oberer Teil.

50, br. 6.00.

n 73. 74.

* *

Verlag von W. Spemann in Berlin und Stuttgart.



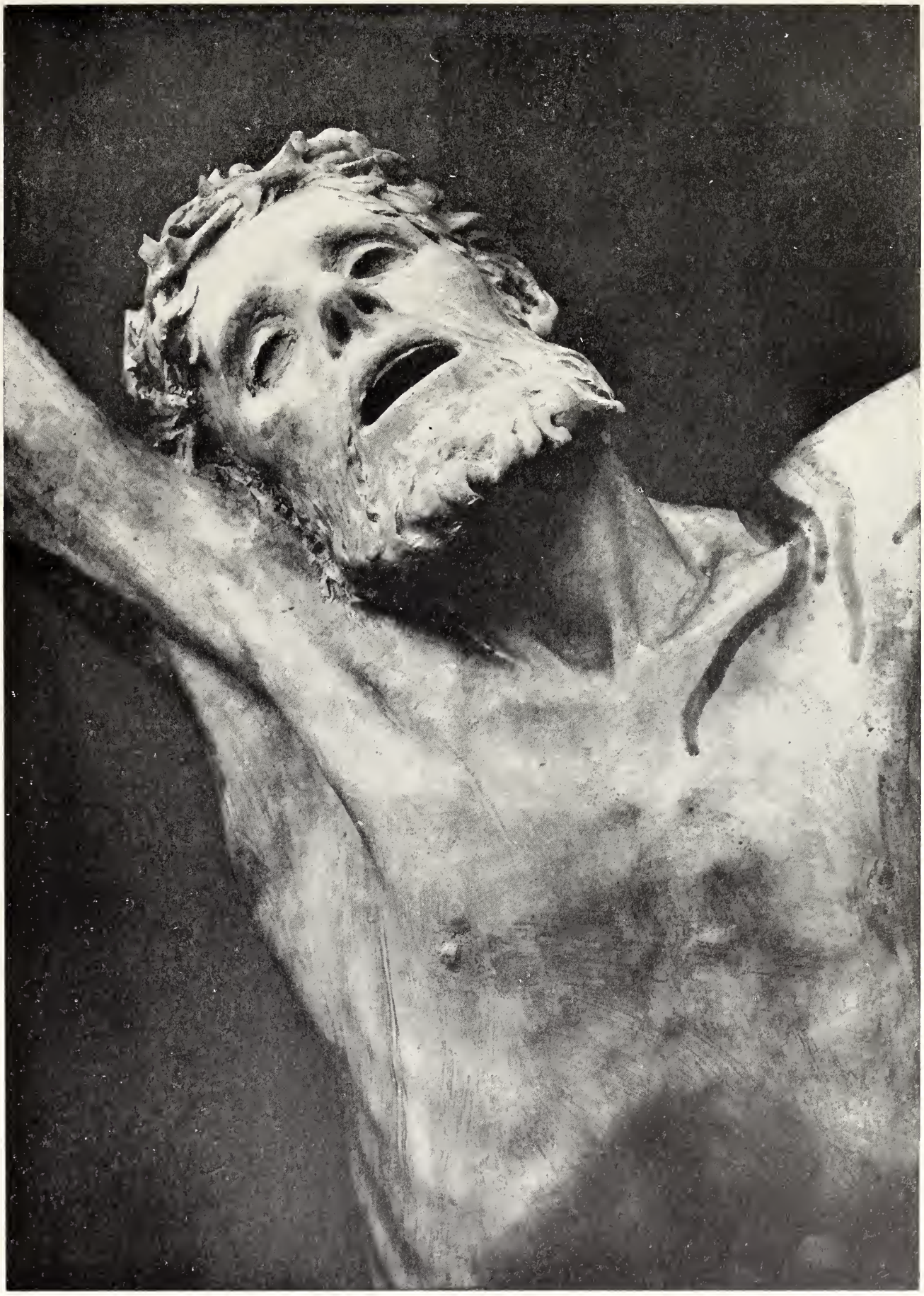
ALBERT BARTHOLOMÉ

Das Denkmal für die Toten. Untere Gruppe.

Kalkstein, h. 1.90, br. 2.60.

Einzelverkauf nicht gestattet.

Verlag von W. Spemann in Berlin und Stuttgart.



ALBERT BARTHOLOMÉ

Christus am Kreuz (von einem Grabe).

Bronze, in Lebensgrösse.

Einzelverkauf nicht gestattet.

Verlag von W. Spemann in Berlin und Stuttgart

HANS BALDUNG gen. GRIEN

Die Beweinung Christi.

Auf Holz, h. 1.04, br. 0.87. Bez. 1512.

Einzelverkauf nicht gestattet.

Verlag von W. Spemann in Berlin und Stuttgart.

PIETRO PERUGINO

Die Anbetung des Kindes.

Auf Holz, die Figuren im Hauptbild halblebensgross.

Einzelverkauf nicht gestattet.

Verlag von W. Spemann in Berlin und Stuttgart.

JACOB VAN RUISDAEL

Der Strand bei Scheveningen.

Auf Leinwand, h. 0.53, br. 0.65.

Einzelverkauf nicht gestattet.

Verlag von W. Spemann in Berlin und Stuttgart.

REMBRANDT

Christus als Gärtner und Magdalena.

Auf Holz, h. 0.58, br. 0.48. Bez. 1638.

Einzelverkauf nicht gestattet.

Verlag von W. Spemann in Berlin und Stuttgart.

FRANZ KRÜGER

Bildnis des Prinzen August von Preussen.

Auf Leinwand, h. 0.63, br. 0.47.

Einzelverkauf nicht gestattet.

Verlag von W. Spemann in Berlin und Stuttgart

BERLIN
Kgl. Schloss.

Mit Genehmigung der Photogr. Gesellschaft, Berlin.

FRANZ

Die Parade des Gardecor

Auf Lei

Einzelverkauf nicht gestattet.

Das Mu

* *

ÜGER

r Friedrich Wilhelm III.

br. 2.95.

82. 83.

* *

Verlag von W. Spemann in Berlin und Stuttgart.

PHILIPS KONINCK

Holländische Flachlandschaft.

Auf Leinwand, h. 1.33, br. 1.60.

Einzelverkauf nicht gestattet.

Verlag von W. Spemann in Berlin und Stuttgart.

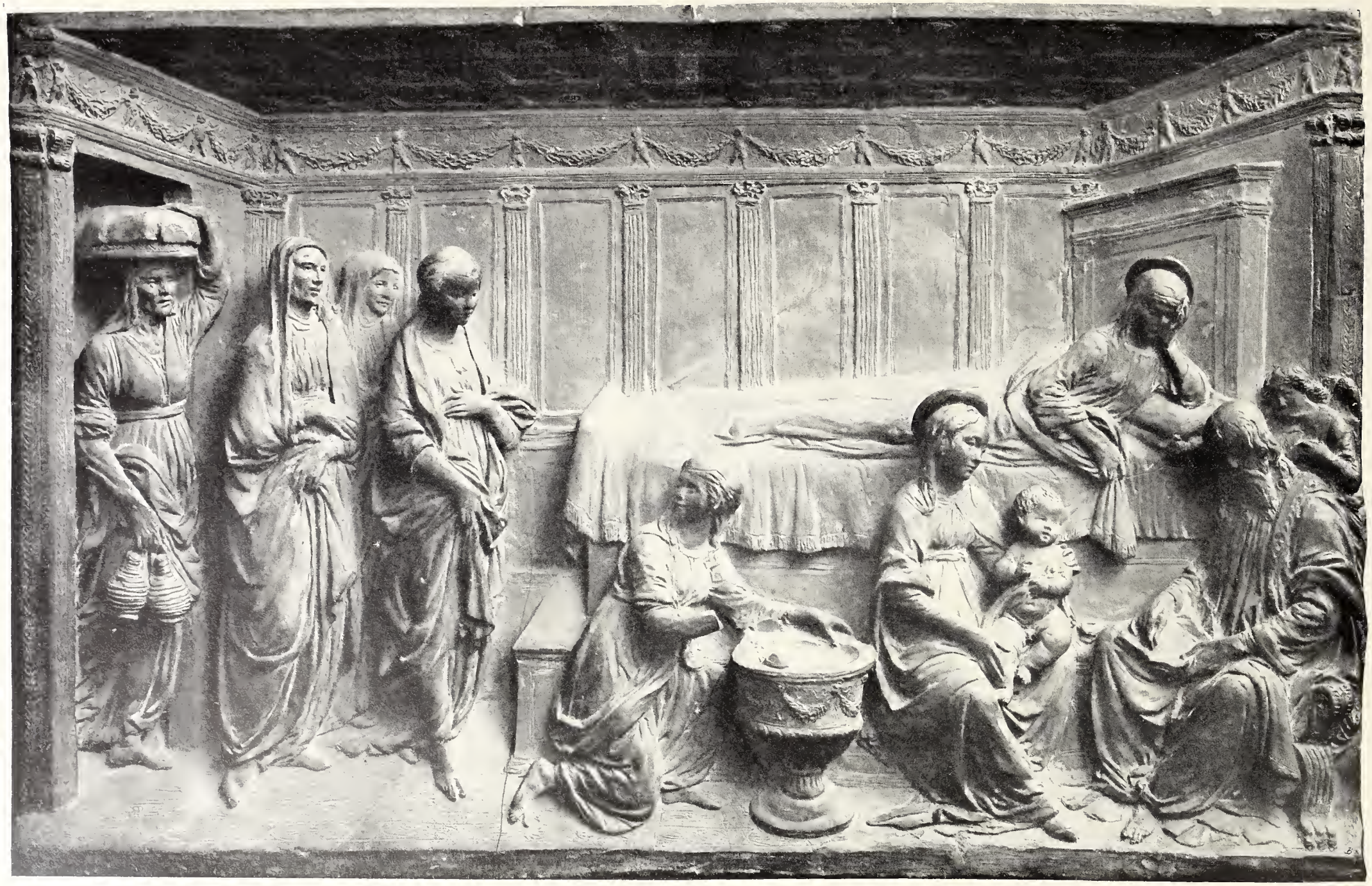
ANTONELLO DA MESSINA

Der sog. Condottiere.

Auf Holz, h. 0.35, br. 0.28. Bez. 1475.

Einzelverkauf nicht gestattet.

Verlag von W. Spemann in Berlin und Stuttgart.



BENEDETTO DA MAJANO

Die Geburt Johannis des Täufers.

Thon, h. 0.30, br. 0.46.

Einzelverkauf nicht gestattet.

Verlag von W. Spemann in Berlin und Stuttgart.

Photographie von Franz Hanfstaengl, München.

JAN STEEN

Die Musikstunde.

Auf Holz, h. 0.42, br. 0.32.

JEAN-BAPTISTE CARPEAUX

Büste der Madame D.

Gipsmodell, lebensgross.

Einzelverkauf nicht gestattet.

Verlag von W. Spemann in Berlin und Stuttgart.

ALBRECHT DÜRER

Ritter, Tod und Teufel.

Kupferstich, h. 0.245, br. 0.188. Bez. 1513.

Einzelverkauf nicht gestattet.

Verlag von W Spemann in Berlin und Stuttgart.

HANS HOLBEIN d. J.

Erasmus von Rotterdam.

Holzschnitt, h. 0.285, br. 0.148.

VITTORE PISANO

Die Heiligen Antonius und Georg.

Auf Holz, h. 0.46, br. 0.29.

Einzelverkauf nicht gestattet.

Verlag von W. Spemann in Berlin und Stuttgart

Photographie von Braun, Clément & Cie in Dornach i. E., Paris und New York.

JACOPO BELLINI (?)

Madonna mit dem Stifter Lionello d'Este.

Auf Holz, h. 0.59, br. 0.41.

Einzelverkauf nicht gestattet.

Verlag von W. Spemann in Berlin und Stuttgart.

APOLLO

Copie nach einem griechischen Werk.

Marmor, h. 1.85.

Einzelverkauf nicht gestattet.

Verlag von W. Spemann in Berlin und Stuttgart.

Photographie von Franz Hanfstaengl, München.

FREDERICK WALKER

Die Landstreicher.

Auf Leinwand, h. 0.83, br. 1.26.

Einzelverkauf nicht gestattet.

Verlag von W. Spemann in Berlin und Stuttgart.

Photographie von Franz Hanfstaengl, München.

FREDERICK WALKER

Die Zufluchtsstätte.

Auf Leinwand, h. 1.15, br. 1.96.

Einzelverkauf nicht gestattet

Verlag von W. Spemann in Berlin und Stuttgart.

JEAN-ANTOINE HOUDON

Büste der Louise Brongniart.

Gebr. Thon.

Einzelverkauf nicht gestattet.

Verlag von W. Spemann in Berlin und Stuttgart.

PHILIPPE DE CHAMPAIGNE

Der Cardinal Richelieu.

Auf Leinwand, h. 2.22, br. 1.55.

Einzelverkauf nicht gestattet.

Verlag von W. Spemann in Berlin und Stuttgart.

ALBERT CUIJP

Kühe am Flussufer.

Auf Holz, h. 0.46, br. 0.74.

Einzelverkauf nicht gestattet.

Verlag von W. Spemann in Berlin und Stuttgart

Photographie von Franz Hanfstaengl, München.

REMBRANDT

Bildnis eines Mädchens.

Auf Leinwand, h. 0,77, br. 0,62. Bez. 1648.

TILMANN RIEMENSCHNEIDER

Die Begegnung der Maria mit Elisabeth.

Holz, der ganze Altar c. 7 m hoch, c. 3.50 m breit bei geöffneten Thüren.

Einzelverkauf nicht gestattet.

Verlag von W. Spemann in Berlin und Stuttgart.

JAN STEEN

Die Gesellschaft auf der Terrasse.

Auf Holz, h. 0 61, br. 0.43.

Einzelverkauf nicht gestattet.

Verlag von W. Spemann in Berlin und Stuttgart.

WILLIAM BLAKE

Illustrationen zu Milton's Ode auf die Geburt Christi.

Auf Papier, h. je 0.25, br. je 0.20. Bez. 1809.

Einzelverkauf nicht gestattet.

Verlag von W. Spemann in Berlin und Stuttgart.

BILDNIS EINES FÜRSTEN

Marmor, h. 0.40.

Einzelverkauf nicht gestattet.

Verlag von W. Spemann in Berlin und Stuttgart.

DOMENICO DI PARIS

Maria mit dem Kind.

Gebr. Thon, h. 0,56, br. 0,50.

Einzelverkauf nicht gestattet.

Verlag von W. Spemann in Berlin und Stuttgart.

Photographie von D. Anderson, Rom.

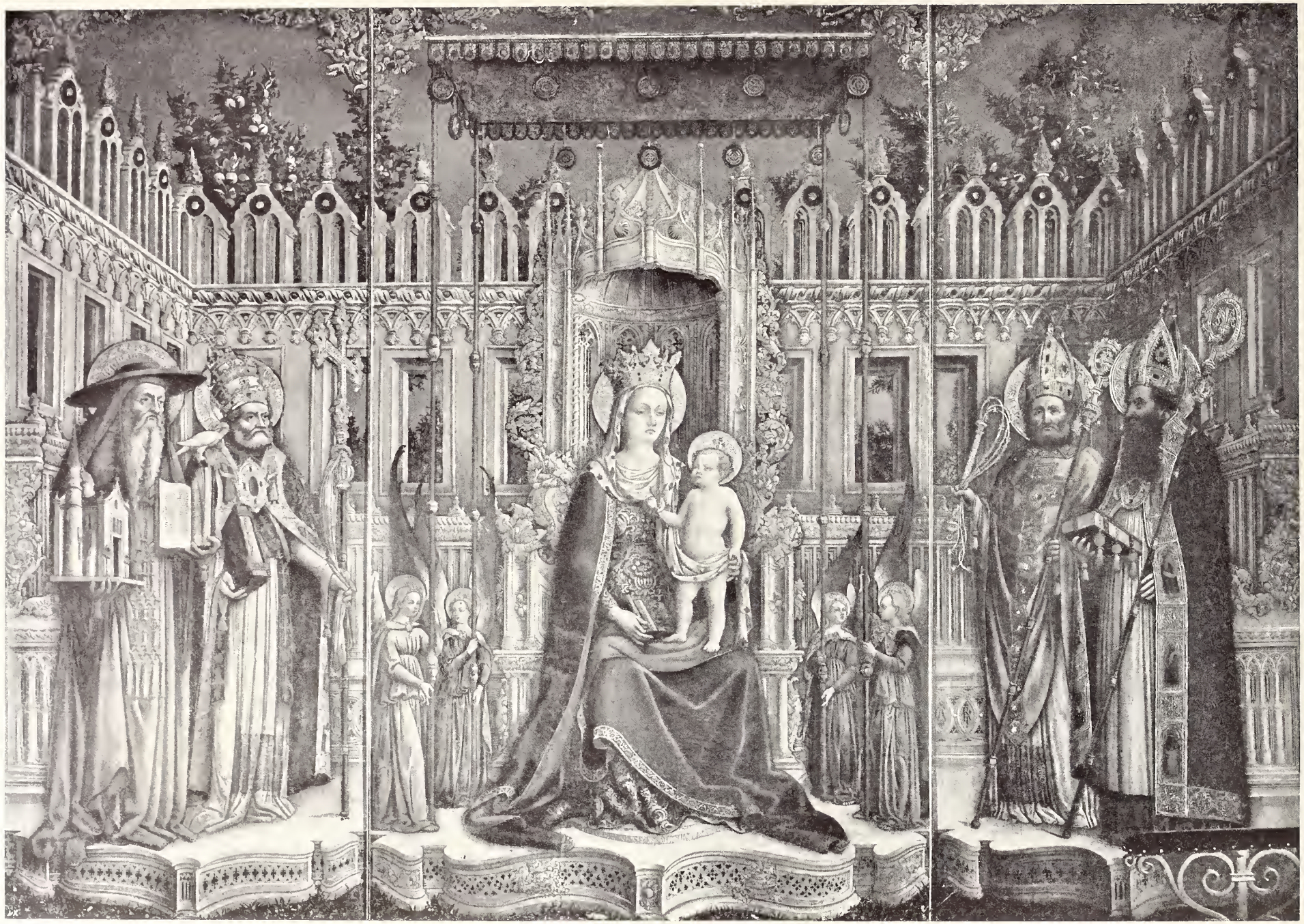
JACOPO BELLINI

Die Madonna mit dem Kinde.

Auf Holz, h. 0.79, br. 0.65.

Einzelverkauf nicht gestattet.

Verlag von W. Spemann in Berlin und Stuttgart.



Photographie von Fratelli Alinari, Florenz.

ANTONIO VIVARINI und GIOVANNI DE ALLEMAGNA

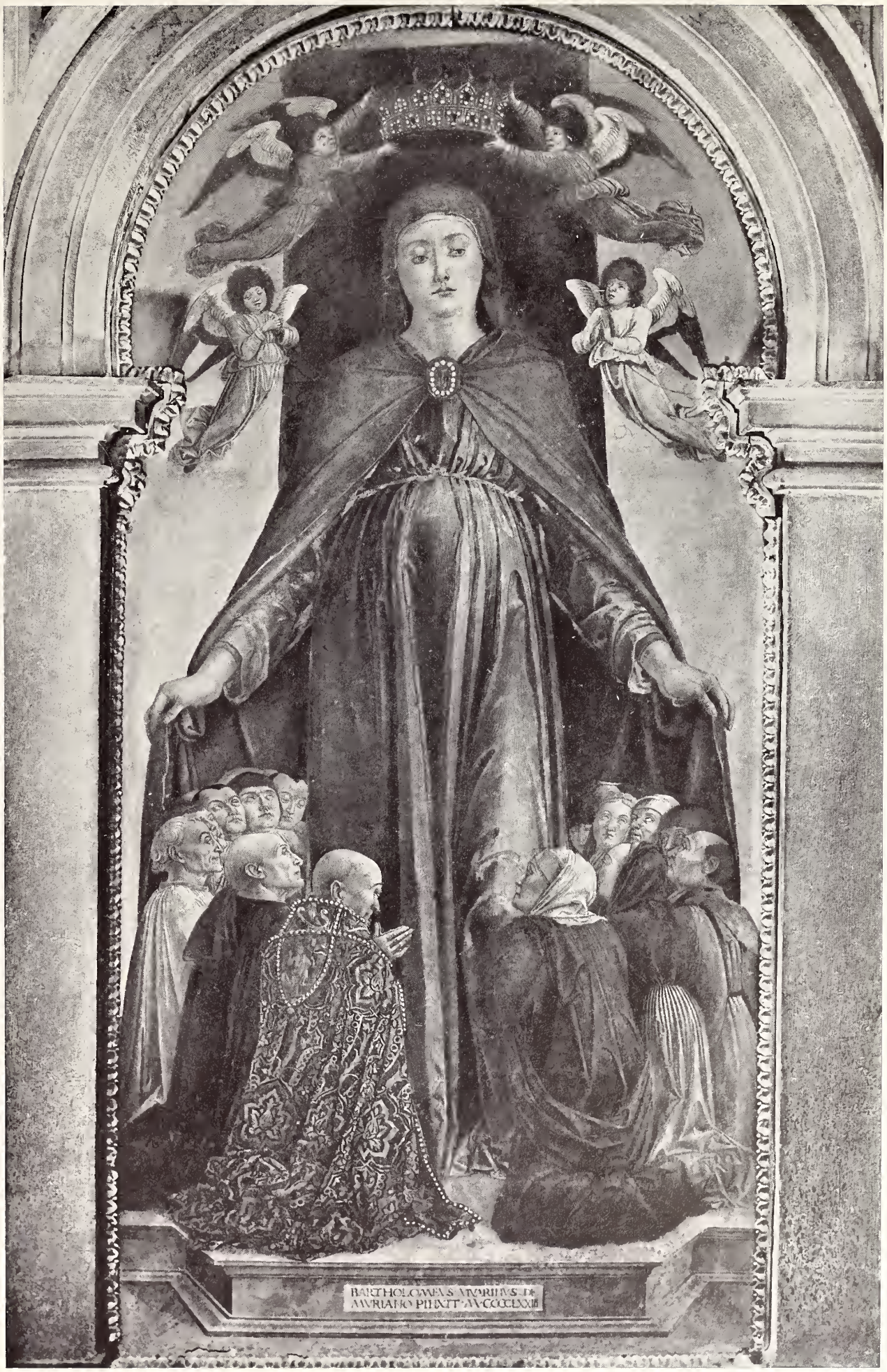
Triptychon mit der Madonna und den vier Kirchenvätern.

Auf Leinwand, h. 3.35, br. 4.75.

Einzelverkauf nicht gestattet.

* * * * * *

Verlag von W. Spemann in Berlin und Stuttgart.



BARTOLOMEO VIVARINI

Die Madonna als Schützerin.

Auf Holz, h. 1.50, br. 0.65. Bez. 1472.

Einzelverkauf nicht gestattet.

Verlag von W. Spemann in Berlin und Stuttgart.

LONDON
National Gallery.

GERARD

Der Friedenssc

Auf Kupfer,

Das Muse

* *

Einzelverkauf nicht gestattet.

RBORCH

s zu Münster.

H, br. o.57.

108. 109.

* *

Verlag von W. Spemann in Berlin und Stuttgart.

PLATTE VOM FRIES DES APOLLOTEMPELS ZU PHIGALIA

Marmor, h. 0.61.

Einzelverkauf nicht gestattet.

Verlag von W. Spemann in Berlin und Stuttgart

FORD MADOX BROWN

Arbeit.

Auf Leinwand, h 1.35, br. 1.97.

Einzelverkauf nicht gestattet.

* * * * * *

Verlag von W. Spemann in Berlin und Stuttgart.

TILMANN RIEMENSCHNEIDER

Die Evangelisten Marcus und Johannes.

Holz, h. 0.73.

Einzelverkauf nicht gestattet.

* * * * * *

Verlag von W. Spemann in Berlin und Stuttgart.

MELOZZO DA FORLI

Die Musik.

Auf Holz, h. 1.50, br. 1.10.

Einzelverkauf nicht gestattet.

Verlag von W. Spemann in Berlin und Stuttgart.

DIRK BOUTS

Die Grablegung Christi.

Auf Leinwand, h. 0.86, br. 0.71.

Einzelverkauf nicht gestattet.

Verlag von W. Spemann in Berlin und Stuttgart.

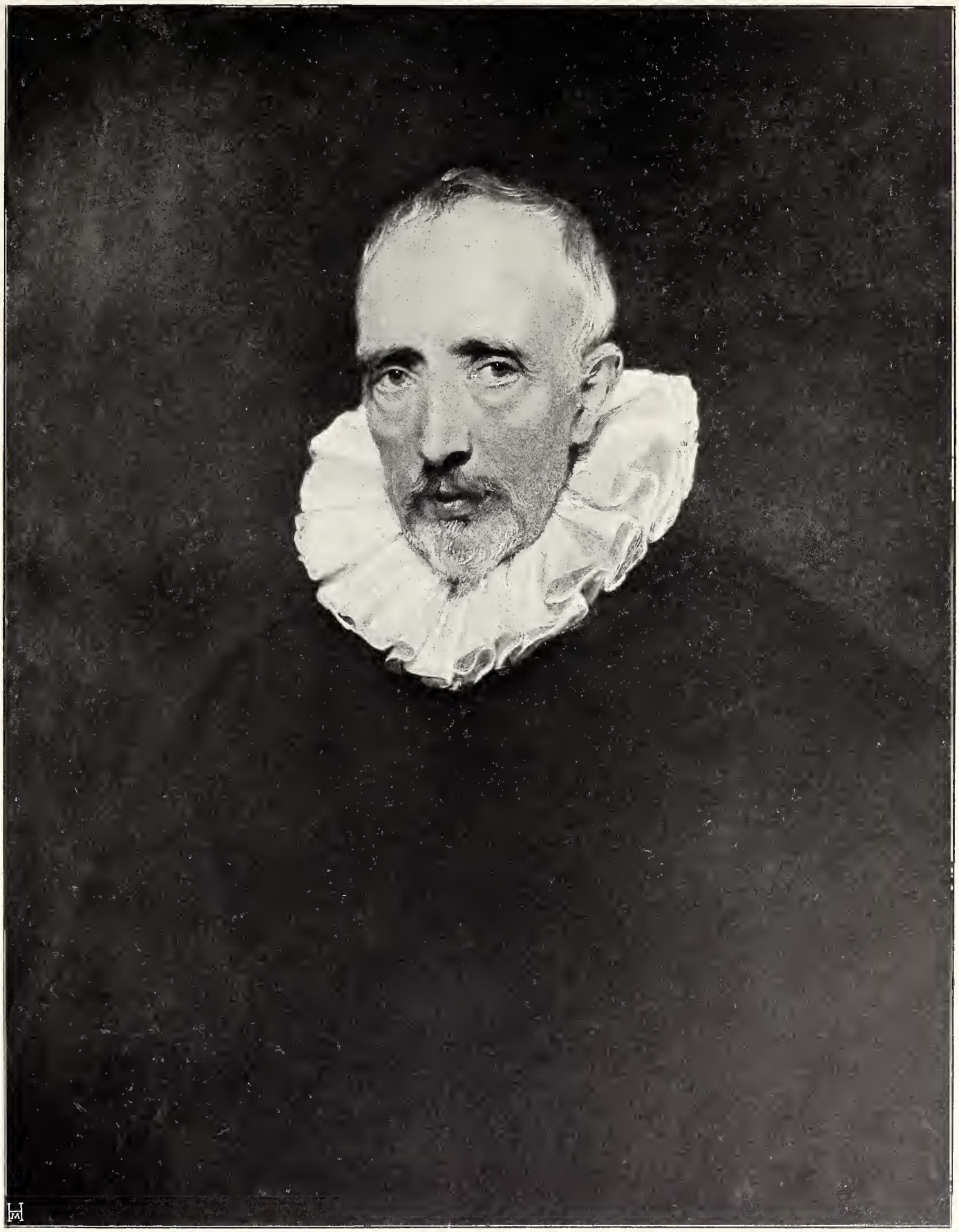
ALBERT CUIJP

Die Ansicht von Dordrecht.

Auf Leinwand, h. 0.65, br. 0.81.

Einzelverkauf nicht gestattet.

Verlag von W. Spemann in Berlin und Stuttgart.

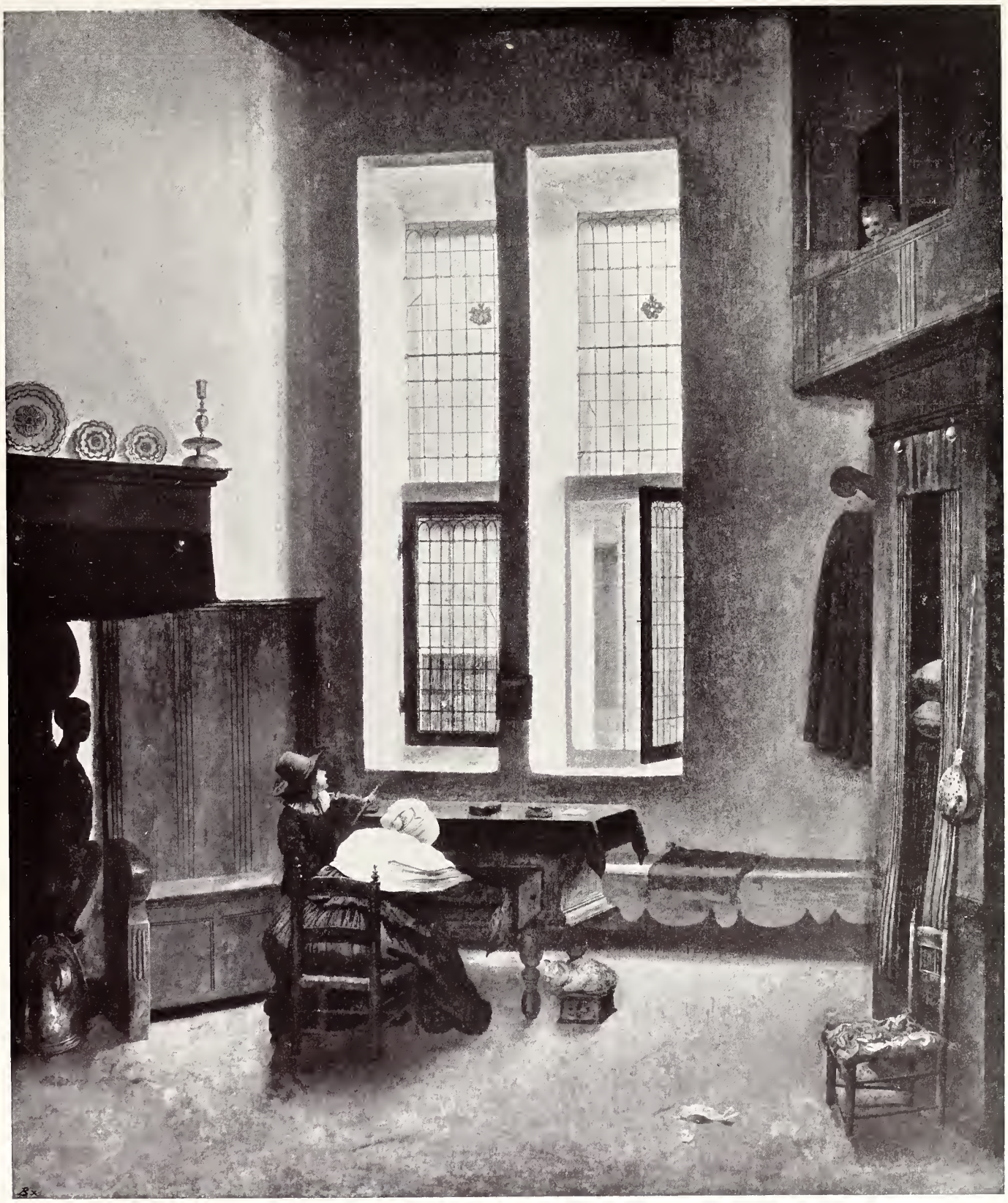


Photographie von Franz Hanfstaengl, München.

ANTON VAN DYCK

Bildnis des Cornelius van der Geest.

Auf Holz, h. 0.76, br. 0.66.



ISACK KOEDIJCK

Blick in ein holländisches Zimmer.

Auf Holz, h. 0.69, br. 0.58.

Einzelverkauf nicht gestattet.

Verlag von W. Spemann in Berlin und Stuttgart.

VITTORE PISANO

Medaillen auf Domenico Malatesta, Lionello d' Este und Cecilia Gonzaga.

Bronze, in wirklicher Grösse reproduciert.

Einzelverkauf nicht gestattet.

Verlag von W. Spemann in Berlin und Stuttgart.

MATTEO DE' PASTI. Medaille auf Isotta da Rimini.

SPERANDIO MANTOVANO. Medaille auf Bartolomeo della Rovere.

GIOV. FRANCESCO ENZOLA. Kehrseiten von zwei Medaillen auf Constantius Sforza.

Bronze, in wirklicher Grösse reproduziert.

Einzelverkauf nicht gestattet.

Verlag von W. Spemann in Berlin und Stuttgart.

BENEDETTO DA MAJANO
Medaille auf Filippo Strozzi.

NICCOLÒ DI FORZORE SPINELLI FIORENTINO
Medaille auf Nonina Strozzi.

BERTOLDO DI GIOVANNI
Medaille auf den Sultan Muhamet II.

Bronze, in wirklicher Grösse reproduziert.

Einzelverkauf nicht gestattet.

Verlag von W. Spemann in Berlin und Stuttgart.

PAOLO VERONESE

Die Vision der hl. Helena.

Auf Leinwand, h. 1.97, br. 1.14.

Einzelverkauf nicht gestattet.

Verlag von W. Spemann in Berlin und Stuttgart.

BRÜSSEL
Musée Royal.

Photographie von Franz Hanfstaengl, München.

ZWEI SCENEN AUS DER LI

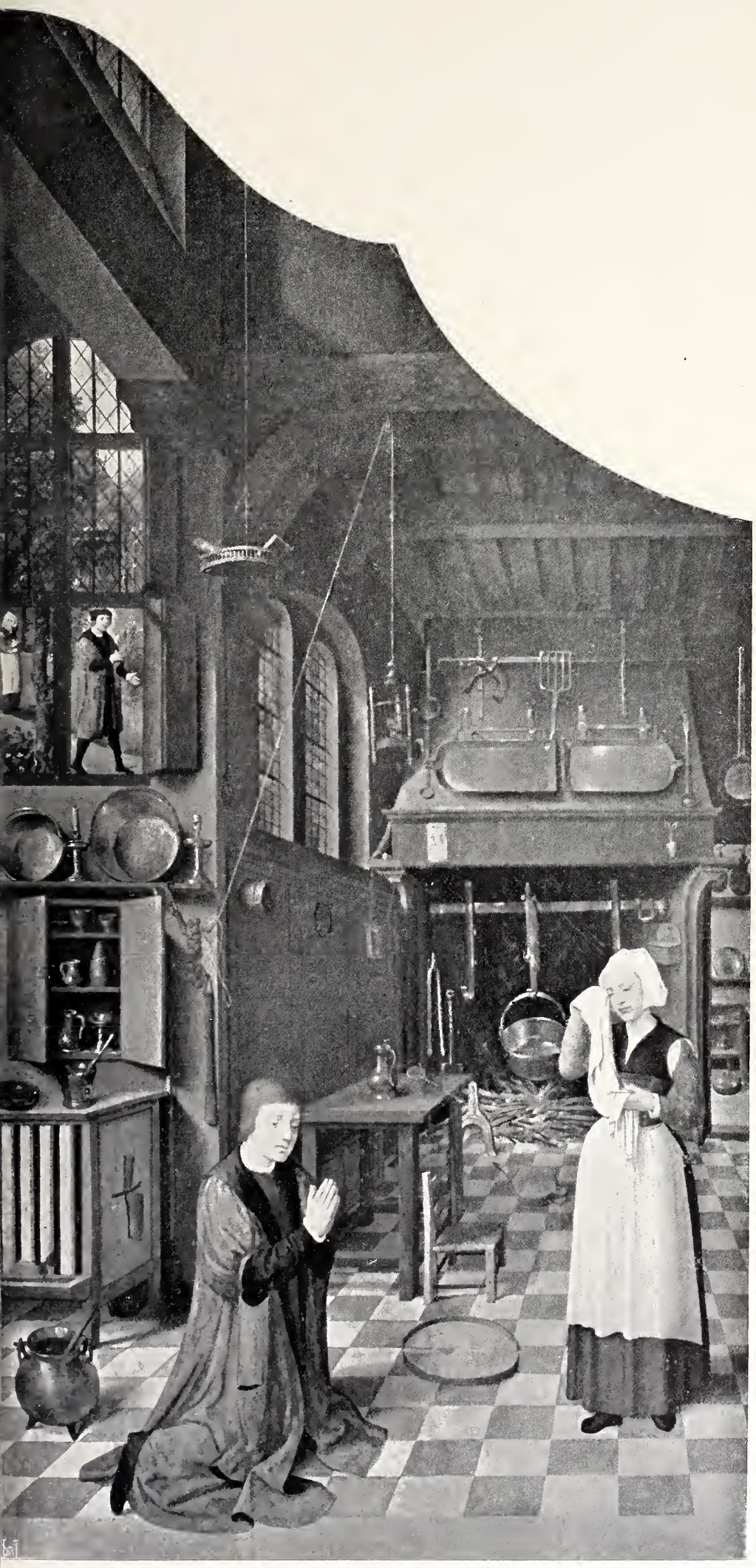
Flügel ein

Auf Holz, h. 1,60

Das Mus

* *

Einzelverkauf nicht gestattet.



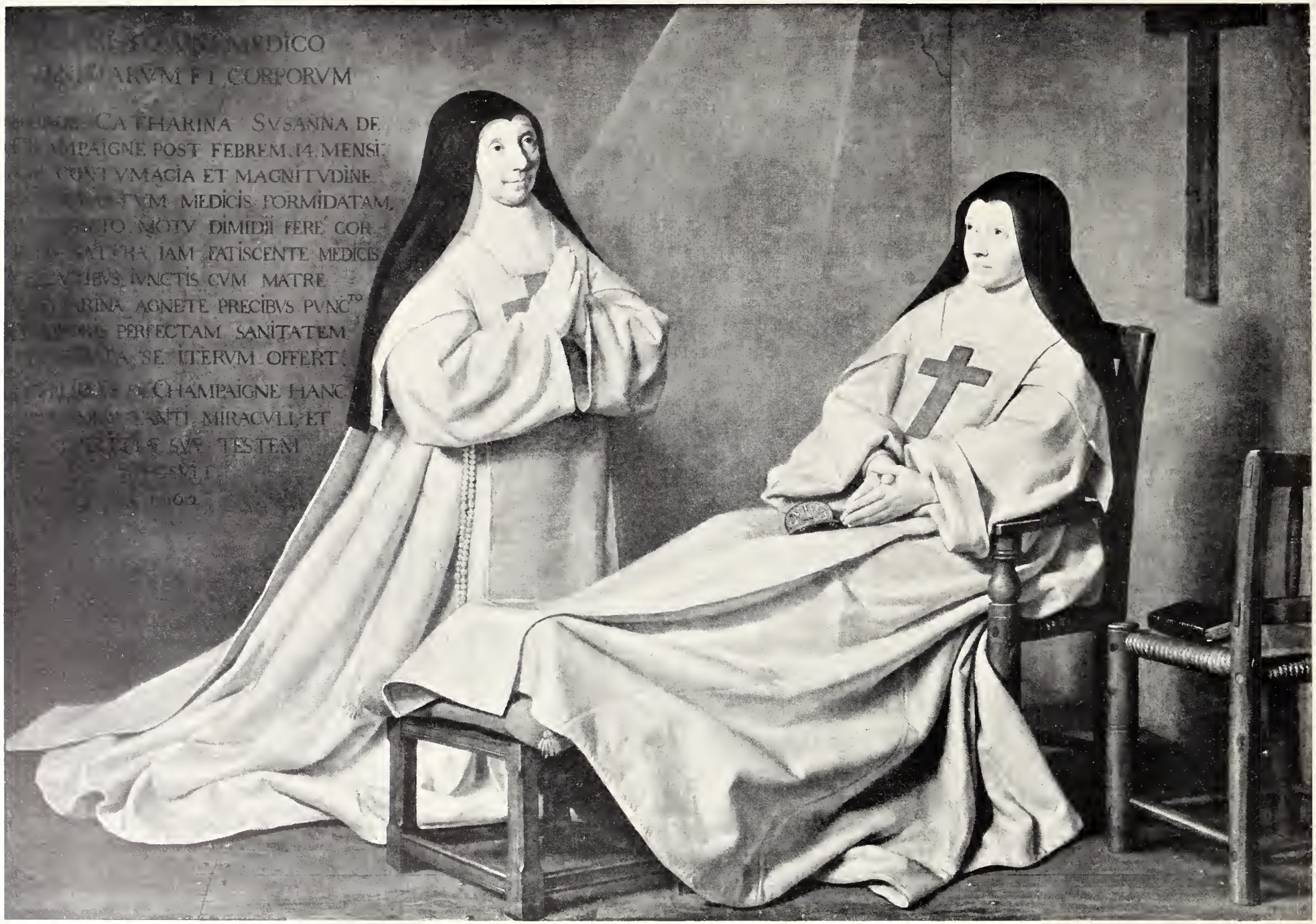
NDE DES HL. BENEDICTUS

iptychons.

0.74. Bez. 1552.

122. 123.

* *



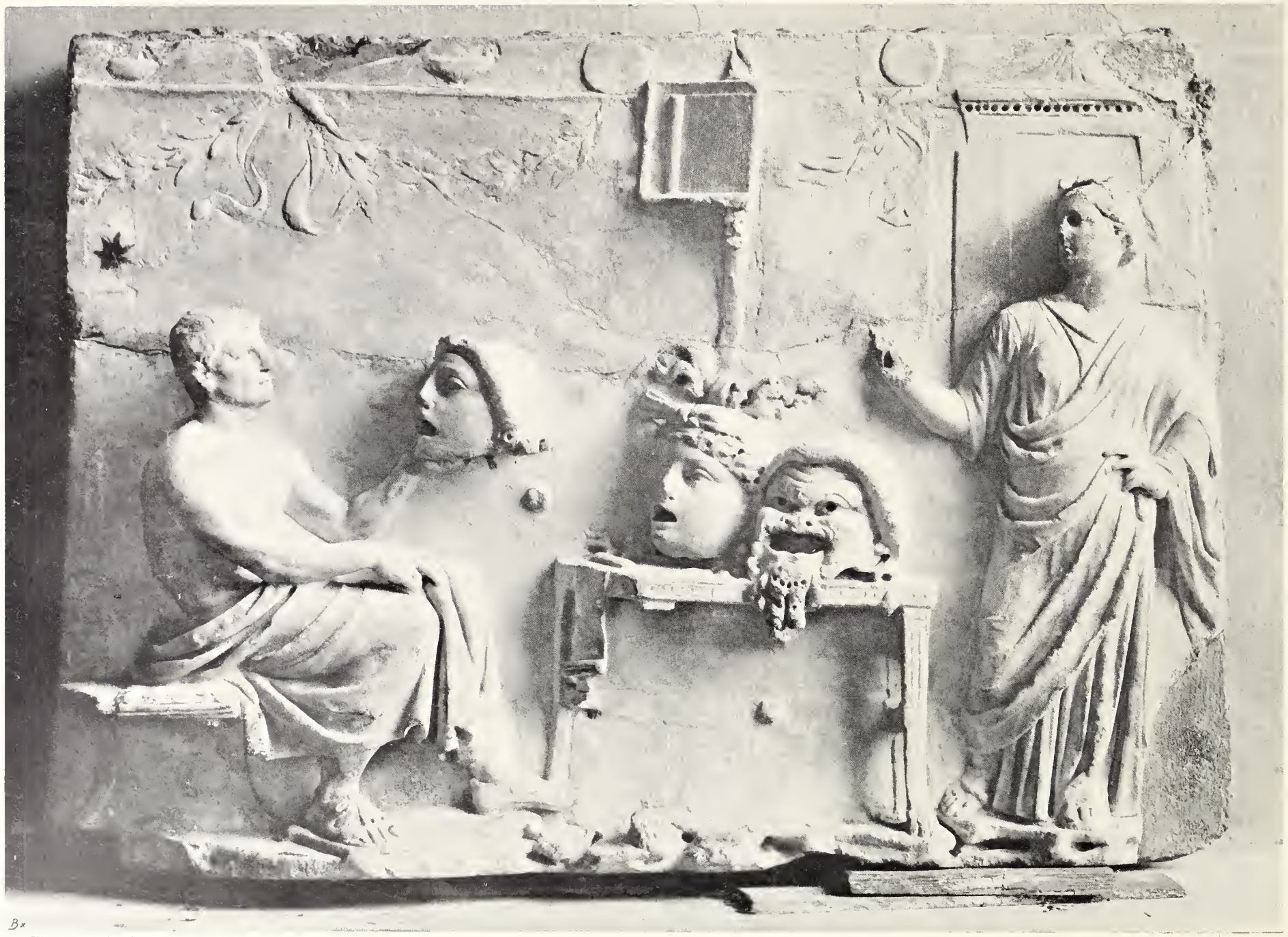
PHILIPPE DE CHAMPAIGNE

Das Gebet.

Auf Leinwand, h. 1.65, br. 2.29. Bez. 1662.

Einzelverkauf nicht gestattet.

Verlag von W. Spemann in Berlin und Stuttgart.



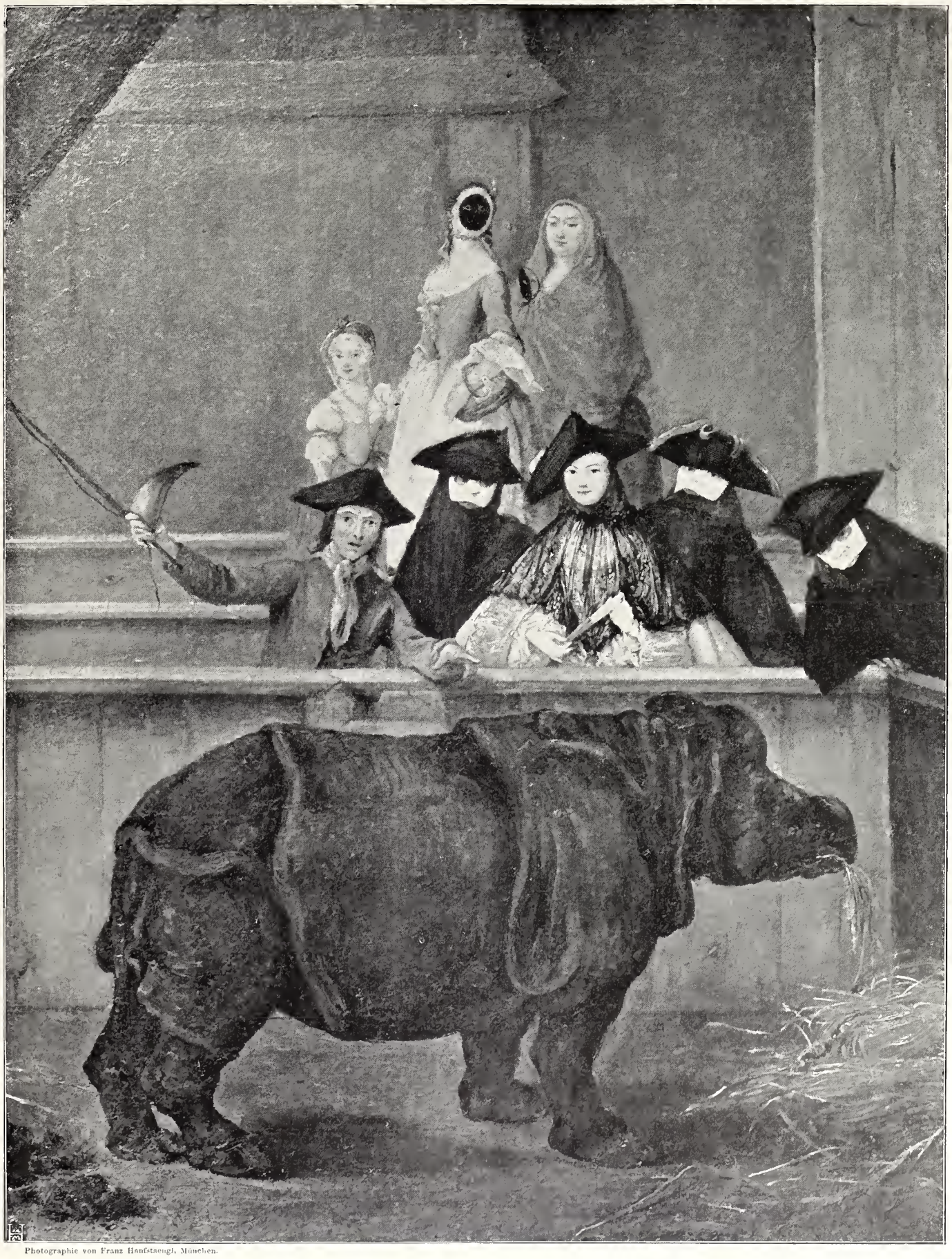
Photographie von Fratelli Alinari, Florenz.

HELLENISTISCHES RELIEF

Marmor, h. 0.40.

Einzelverkauf nicht gestattet.

Verlag von W. Spemann in Berlin und Stuttgart.



Photographie von Franz Hanfstaengl, München.

PIETRO LONGHI

Das Rhinoceros.

Auf Leinwand, h. 0.68, br. 0.46.

DONATELLO

Der jugendliche Johannes.

Bemalter Stuck, h. 0.46.

Einzelverkauf nicht gestattet.

Verlag von W. Spemann in Berlin und Stuttgart.

JOHN S. SARGENT

Familienbildnis.

Auf Leinwand, h. 2.20, br. 1.30.

Einzelverkauf nicht gestattet.

Verlag von W. Spemann in Berlin und Stuttgart

Photographie von Fratelli Alinari, Florenz.

ANDREA DEL SARTO

Bildnis eines Jünglings.

H. 0.70, br. 0.54.

FRANCESCO BIGI gen. FRACIABIGIO

Bildnis eines Jünglings.

Auf Holz, h. 0.68, br. 0.50.

Einzelverkauf nicht gestattet.

Verlag von W. Spemann in Berlin und Stuttgart.

JACOPO CARUCCI gen. PONTORMO

Bildnis einer vornehmen Dame.

Auf Holz, h. 0.90, br. 0.70.

Einzelverkauf nicht gestattet.

Verlag von W. Spemann in Berlin und Stuttgart.

Photographie von Fratelli Alinari, Florenz.

GIORGIO VASARI

Bildnis des Lorenzo de' Medici.

Auf Holz, h. 0.86, br. 0.70.

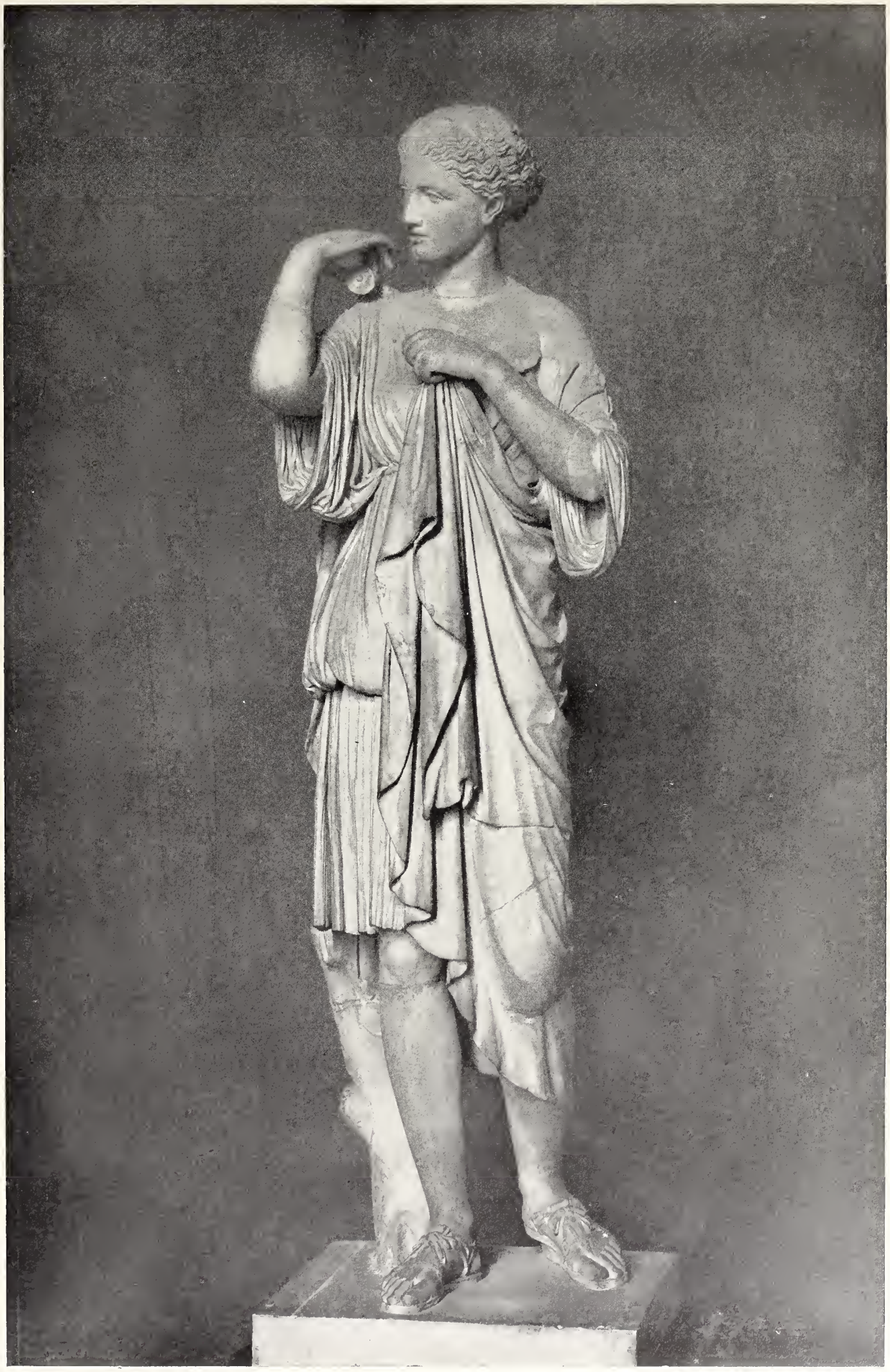
ANGELO DI COSIMO gen. BRONZINO

Bildnis des Ugolino Martelli.

Auf Holz, h. 1.02, br. 0.85.

Einzelverkauf nicht gestattet.

Verlag von W. Spemann in Berlin und Stuttgart



ARTEMIS VON GABII

Copie nach einem griechischen Werk.

Marmor, h. 1.65.

Einzelverkauf nicht gestattet.

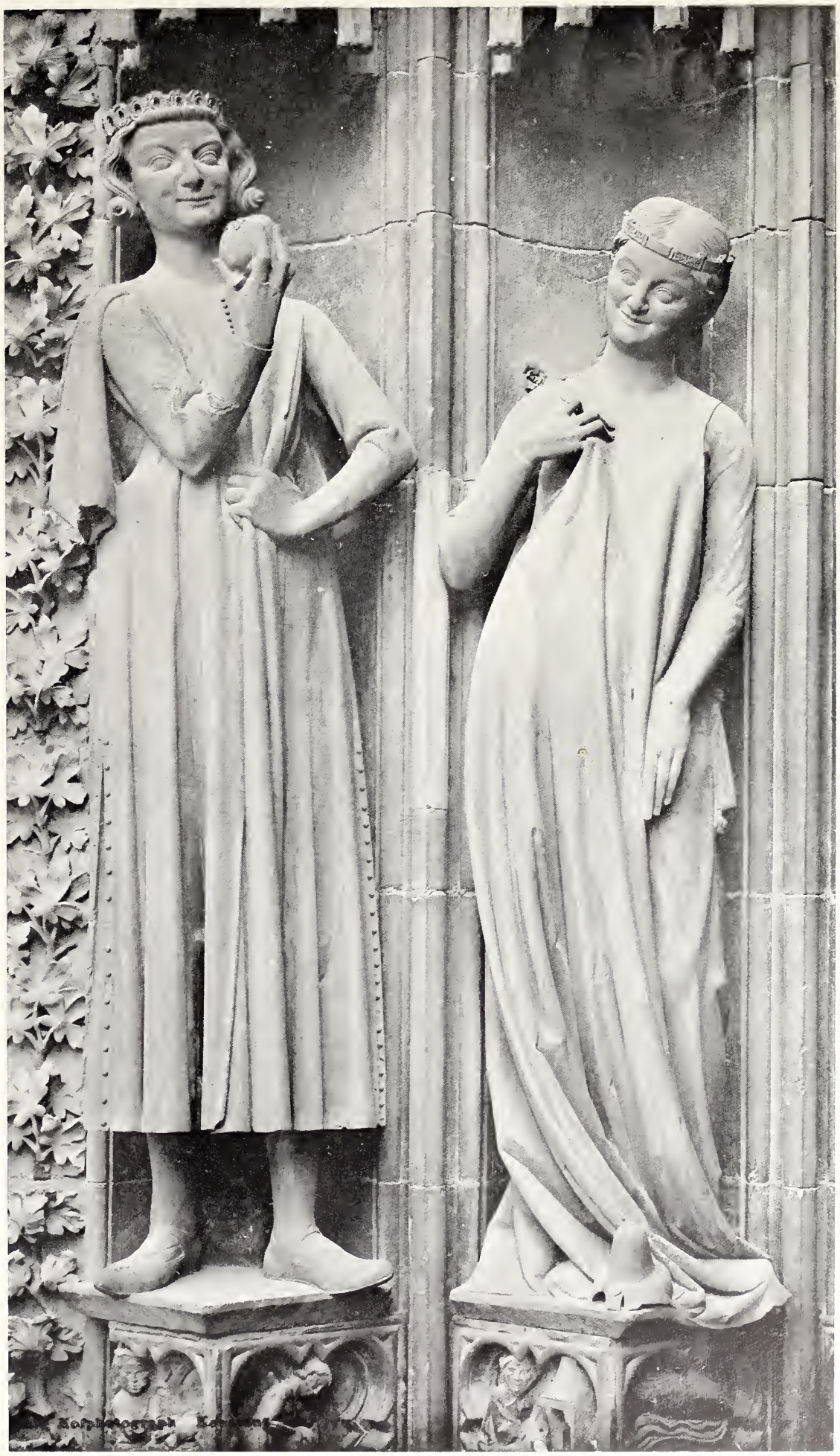
Verlag von W. Spemann in Berlin und Stuttgart.

LOUIS EYSEN

Die Mutter des Künstlers.

Auf Leinwand, h. 0.53, br. 0.42.

Einzelverkauf nicht gestattet.



THÖRICHTE JUNGFRAU MIT DEM VERFÜHRER.

Stein.

Einzelverkauf nicht gestattet.

Verlag von W. Spemann in Berlin und Stuttgart.

ANTON VAN DYCK

Bildnis der Maria Luisa de Tassis.

Auf Leinwand, h. 1.29. br. 0.93.

Einzelverkauf nicht gestattet.

Verlag von W. Spemann in Berlin und Stuttgart.

THOMAS DE KEIJSER

Bildnis des Pieter Schout, Drost von Hagestein.

Auf Holz, h. 0.84, br. 0.68. Bez. 1660.

Einzelverkauf nicht gestattet.

Verlag von W. Spemann in Berlin und Stuttgart.

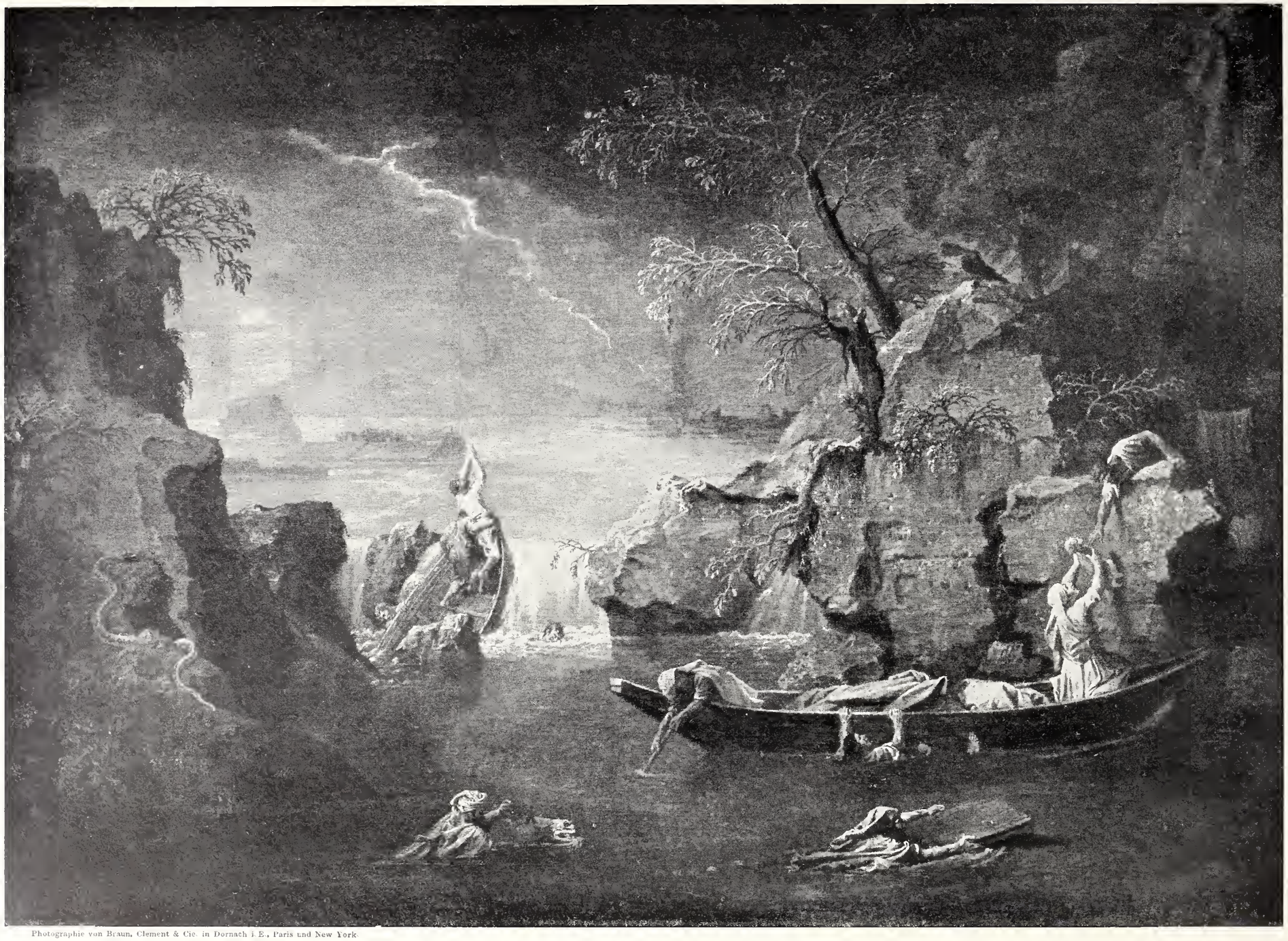
BARTHEL BEHAM

Das Kreuzeswunder.

Auf Holz, h. 1.14, br. 1.50. Bez. 1530.

Einzelverkauf nicht gestattet.

Verlag von W. Spemann in Berlin und Stuttgart.



Photographie von Braun, Clement & Cie. in Dornach i. E., Paris und New York.

NICOLAS POUSSIN

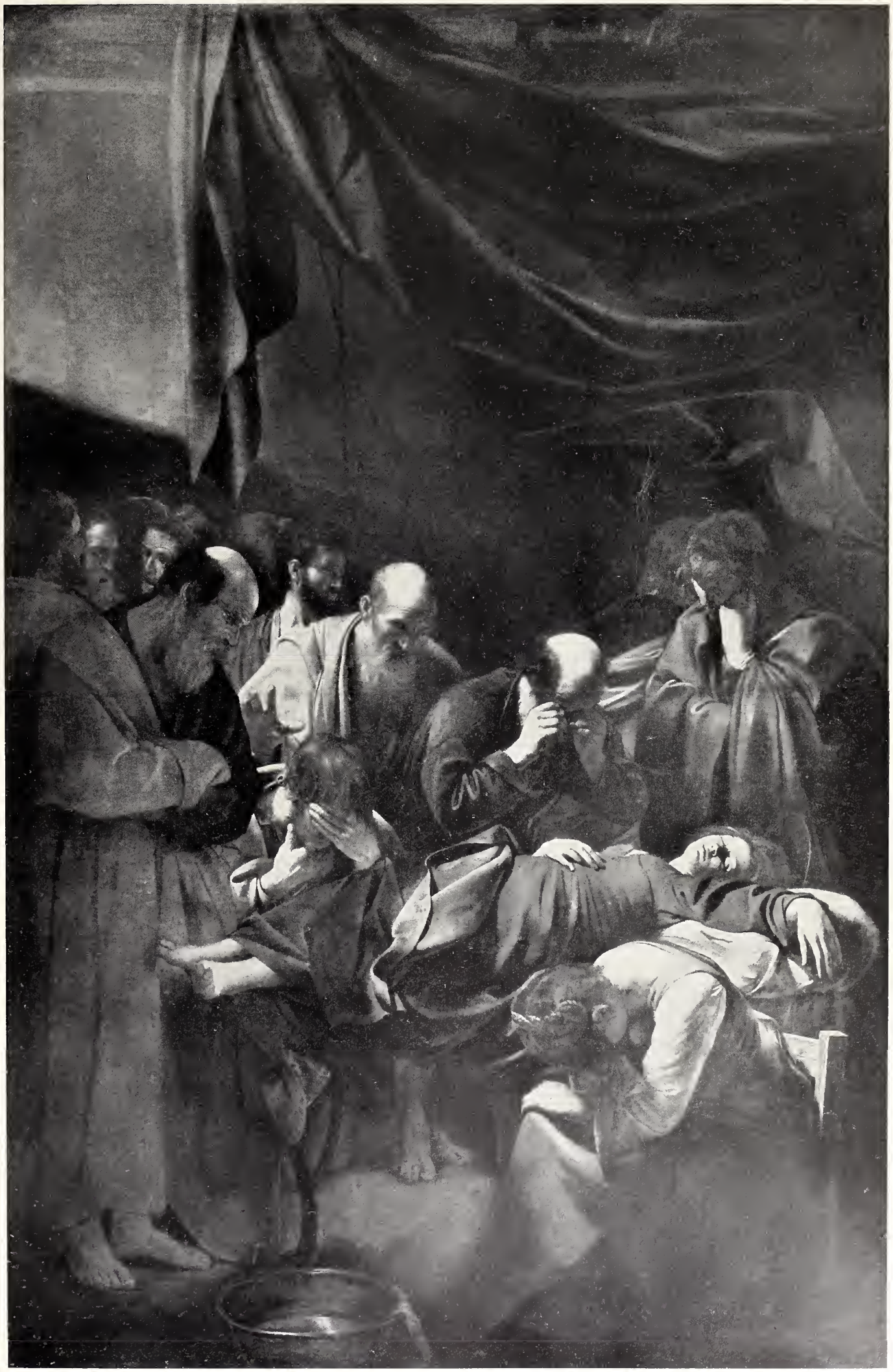
Der Winter oder die Sintflut.

Auf Leinwand, h. 1.17, br. 1.60.

Einzelverkauf nicht gestattet.

* * * * * *

Verlag von W. Spemann in Berlin und Stuttgart.



Photographie von Braun, Clément & Cie in Dornach i. E., Paris und New York.

MICHELANGELO AMERIGHI gen. CARAVAGGIO

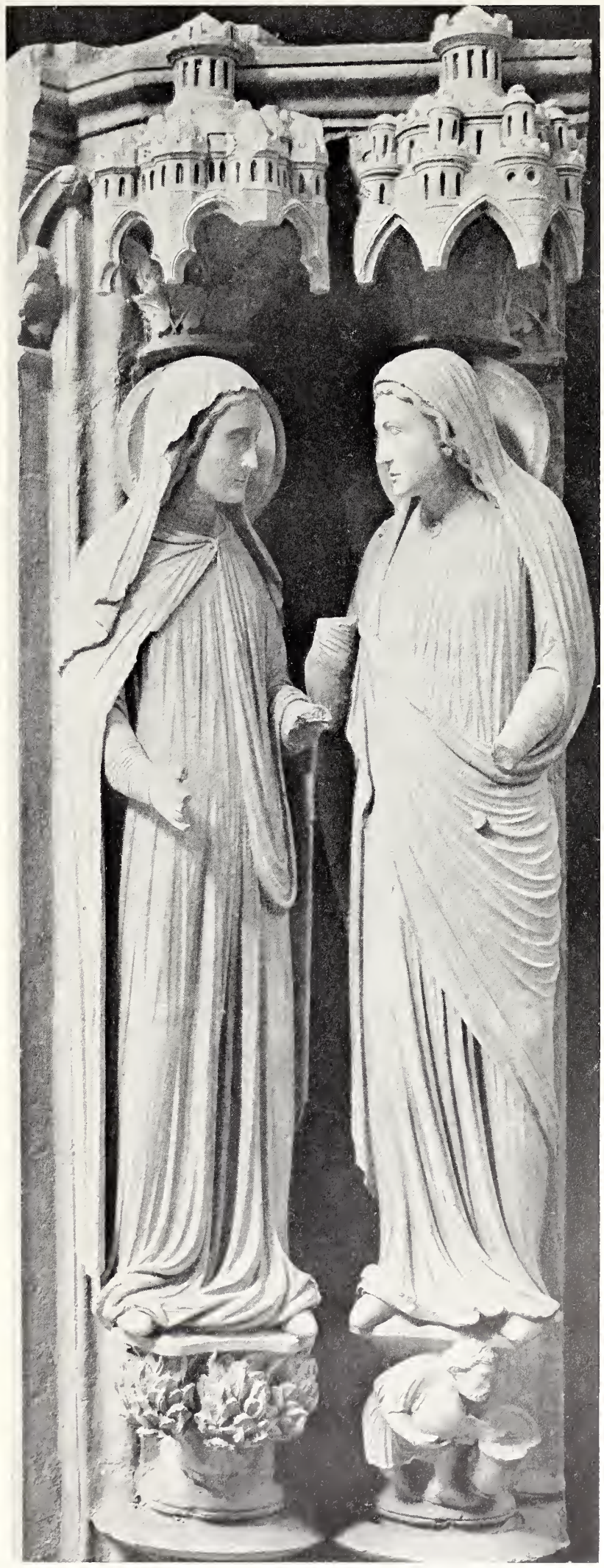
Der Tod Mariä.

Auf Leinwand, h. 3.69, br. 2.45.

Einzelverkauf nicht gestattet.

* * * * * *

Verlag von W. Spemann in Berlin und Stuttgart.



BEGEGNUNG VON MARIA UND ELISABETH

Stein.

Einzelverkauf nicht gestattet.

Verlag von W. Spemann in Berlin und Stuttgart.

LEOPOLD GRAF VON KALCKREUTH

Schloss Klein-Oels.

Auf Leinwand, h. 2.39, br. 1.87.

Einzelverkauf nicht gestattet.

Verlag von W. Spemann in Berlin und Stuttgart.

A. LÉONARD

Tänzerin.

Biscuit von Sèvres, h. 0.48.

Einzelverkauf nicht gestattet.

Verlag von W. Spemann in Berlin und Stuttgart.

Photographie von Braun, Clément & Cie. in Dornach i. E., Paris und New-York

DOMENICO THEOTOCOPULOS gen. EL GRECO

Bildnis eines spanischen Edelmannes.

Auf Leinwand, h. 0.81, br. 0.66.

Einzelverkauf nicht gestattet.

Verlag von W. Spemann in Berlin und Stuttgart.

DER MEISTER DES TODES MARIÄ

Flügelaltar.

Linker Flügel mit den Donatoren und den Heiligen Georg und Nicasius.

Auf Holz, h. 1.27, br. 0.70.

Einzelverkauf nicht gestattet.

Verlag von W. Spemann in Berlin und Stuttgart.

DER MEISTER DES TODES MARIÄ

Flügelaltar.

Mittelbild mit dem Tode Mariä.

Auf Holz, h. 1.27, br. 1.54.

Einzelverkauf nicht gestattet.

Verlag von W. Spemann in Berlin und Stuttgart.

DER MEISTER DES TODES MARIÄ

Flügelaltar.

Rechter Flügel mit den Frauen und den Heiligen Christina und Gudula.

Auf Holz, h. 1.27, br. 0.70.

Einzelverkauf nicht gestattet.

Verlag von W. Spemann in Berlin und Stuttgart.

PEETER BRUEGHEL DER ÄLTERE

Die Bauernhochzeit.

Auf Holz, h. 1.14, br. 1.63.

Einzelverkauf nicht gestattet.

* * * * * *

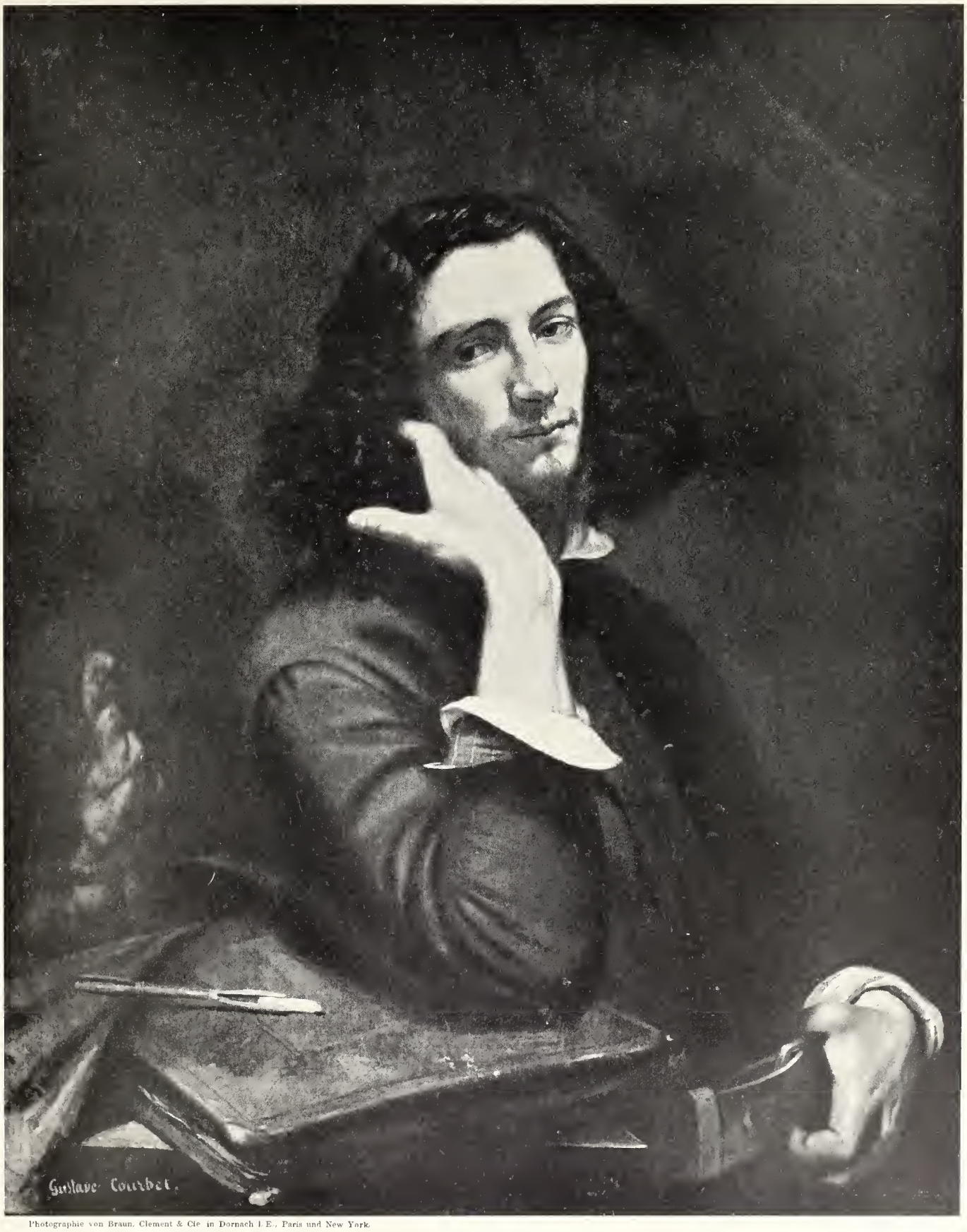
Verlag von W. Spemann in Berlin und Stuttgart.

BACCHISCHE DARSTELLUNG

Thonrelief, h. 0.53, br. 1.00.

Einzelverkauf nicht gestattet.

Verlag von W. Spemann in Berlin und Stuttgart.



Photographie von Braun, Clement & Cie in Dornach i. E., Paris und New York.

GUSTAVE COURBET

Selbstbildnis.

Auf Leinwand, h. 1.00, br. 0.79.

Einzelverkauf nicht gestattet.

Verlag von W. Spemann in Berlin und Stuttgart.

REITERSTATUE

Stein, h. (mit Console) 3.25.

Einzelverkauf nicht gestattet.

Verlag von W. Spemann in Berlin und Stuttgart.

BARTHOLOMEUS VAN DER HELST

Der Admiralleutnant Egbert Meeuwisz Kortenaar.

Auf Holz, h. 0.65, br. 0.57.

Einzelverkauf nicht gestattet.

Verlag von W. Spemann in Berlin und Stuttgart.

JAN GOSSAERT gen. **JAN VAN MABUSE**

Der hl. Lucas die Madonna malend.

Auf Holz, h. 1.15, br. 0.82.

CASPAR NETSCHER

Der Briefschreiber.

Auf Holz, h. 0.27, br. 0.18.

Einzelverkauf nicht gestattet.

Verlag von W. Spemann in Berlin und Stuttgart.

SANDRO BOTTICELLI

Weihnacht der Märtyrer.

Auf Leinwand, h. 1.08, br. 0.75.

Einzelverkauf nicht gestattet.

Verlag von W. Spemann in Berlin und Stuttgart.

REITERGRUPPE VOM PARTHENONFRIES

Pentelischer Marmor, h. 1.15.

Einzelverkauf nicht gestattet.

Verlag von W. Spemann in Berlin und Stuttgart.

REITERGRUPPE VOM PARTHENONFRIES

Pentelischer Marmor, h. 1.15.

Einzelverkauf nicht gestattet.

Verlag von W. Spemann in Berlin und Stuttgart.

CHARLES LE BRUN

Der Kölner Kaufmann Eberhard Jabach mit seiner Familie.

Auf Leinwand, h. 2.76, br. 3.25.

Einzelverkauf nicht gestattet.

Verlag von W. Spemann in Berlin und Stuttgart.

* * * * * *

Photographie von Franz Hanfstaengl, München.

ROBERT HAUG

Die Preussen bei Möckern.

Auf Holz, h. 0.47, br. 0.85.

Einzelverkauf nicht gestattet.

Verlag von W. Spemann in Berlin und Stuttgart.

GETTY CENTER LIBRARY
3 3125 00619 4662